وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر العميان

دراسة مقارنة
في شعر الصرصري وابن جابر الأندلسي

الدكتور
أحمد علي إبراهيم الفلاحي



www.dardjlah.com





ب

www.books4arab.me

وسائل تشكيل الصورة البصريّة
في شعر العميان

وسائل تشكيل الصورة البصريّة في شعر العميان

دراسة مقارنة في شعر الصرصري وابن جابر الأندلسي

الدكتور
أحمد علي إبراهيم الفلاحي
أستاذ الأدب العباسي والبلاغة المساعد
كلية العلوم الإسلامية- الفلوجة/ جامعة الأنبار - قسم اللغة العربية

الطبعة الأولى
2015



رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/12/5533)

811.9

الفلاحي، احمد علي

وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر العميان: دراسة مقارنة في شعر الصرصري وابن جابر الأندلسي/ احمد علي الفلاحي.- عمان: دار دجلة للنشر والتوزيع، 2014.

ر.أ: (2014/12/5533)

الواصفات: : الشعر العربي// النقد الأدبي/

أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.

2015



المملكة الأردنية الهاشمية

عمان- شارع الملك حسين- مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس: 0096264647550

خلوي: 00962795265767

ص. ب: 712773 عمان 11171- الأردن

E-mail: dardjlah@ yahoo.com

www.dardjlah.com

ISBN: 9957-71-463-5

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ ﴾

الحج: 46

الإهداء

عيون قلبي، وسرور حياتي

وأحباب عمري.......

حنين...

مضر...

تبارك...

رامي...

محمد...

قُرة عين آخر....

أعزّه قدر معزّتكم...

أخذت منكم وأعطيته، لتكتحل العيون به اليوم...وكل يوم

أحمد

الفهرست

المقدمة 11

التمهيد

التعريف بالشاعرين 17
الصرصري 18
حياته ونشأته 18
سيرته 19
ابن جابر الأندلسي 21
حياته ونشأته 21
سيرته 21

الفصل الأول
وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر الصرصري

التراث الأدبي والديني 29
الخيال 39
صورة الجيش والمعركة 49
توظيف اللون 50
ألفاظ الرؤية والبصر 60
التأمل والتنفيس 64

الفصل الثاني
وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر ابن جابر الأندلسي

التراث الأدبي والديني 74
صورة المرأة 80

السّير والتاريخ..87
الخيال...90
المبالغة في صورة الممدوح 95
توظيف الحواس 97
توظيف اللون...100
المرأة واللون 101
اللون والممدوح..104
الشعر والليل 112
ألفاظ الرؤية 114
التأمل والتنفيس 126

الفصل الثالث

دراسة مقارنة في الصورة البصرية عند الشاعرين

البيئة والتراث...134
الخيال عند الشاعرين 143
دلالة اللون في شعرهما..151
ألفاظ الرؤية والبصر 162
التأمل والتهجّد...167
المصادر والمراجع...175

المقدّمة

أحمدكُ اللهمّ على كثرة نعمائك، وجزيل عطائك، وأصلّي وأسلّم على صفوة أنبيائك، سيّدنا ومولانا محمّد (ﷺ) وعلى آله الأطهار وصحبه الأخيار........ وبعد:

أنْ تنظر إلى شعر الأعمى بعينٍ مبصرة، وتفهم أحساسه وشعوره، وتبصر خياله، وانفعالات نفسه، فذلك يتطلب جهدًا عقليًا، ونفسيًا، وخياليًا واعيًا، ورؤى فنية تفهم بها أحساس ذلك الإنسان، ومزاجه الخاص.

فالصورة البصرية التي يبدع في إنتاجها خيال الأعمى، لابدّ من أن تتواشج حواسه الأخرى في رسم بعض ملامحها، حتى يؤثر في خيال المتلقي ولا يلمس فيها ما ينافي ما اعتادت حواسه من تلك الصور التي اعتاد المبصرون على تجسيدها.

وحين يغمض الإنسان عينيه ويتخيّل تلك الصور، ربّما يشعر بقيمتها، وذلك يتطلب حضورًا فاعلاً للمنهج النفسي أثناء النظر إلى أبعاد تلك الصور.

ومهما بدا موضوع القصيدة منبثقًا من خارج الذات فهو يعكس تطلعات النفس وما يختلج بداخلها من أنات، لأنّ الأدب هو الرحم الذي يحتضن النفس الإنسانيّة بنوازعها وحالاتها، فقد خاض الباحثون في تلك المتون الشعرية تاريخًا وجمالاً حللوا بناه، وفكّكوا وحداته وقاربوا موضوعاته بآليات قرائية قد تبدو أنّها استمدت من المعين نفسه على الرغم من تباينها الجزئي.

وعلى الرغم من أنّ أغلب الدراسات التي تناولت شعر العميان، لم تتجاهل المنهج النفسي حين أطلقت أحكامها، إلاّ أنّها استمدت الكثير من تلك الأحكام من خلال النظر إلى شعر بشار بن برد، وشعر أبي العلاء المعري، إذ تركّزت أغلب الدراسات حولهما، وكانت الأحكام تنطلق من شعرهما وتعمم

على شعر العميان في الحقب والعصور الأخرى، ناسين أو متناسين أنّ كلا منهما يشكل ظاهرة خاصة في عصره، تأثرت بالواقع الاجتماعي، فضلا عن الواقع النفسي، والواقع البيئي، فسلكت سلوكًا معينًا، عكس فهمهما الحياة، وردة فعلهما لذلك الواقع المعاش، وذلك شعور خاص، وتلك نظرة منفردة لا يمكن تعميمها على الشعراء عامة، متجاوزين أثر البيئة الاجتماعية، وطبيعة الشخصية وسلوكها، وتوجهاتها في الحياة، فالأحكام النقدية تضحي بلا معنى إذا جرّدت من الظروف الموضوعية المحيطة بعملية الإبداع الأدبي، ومن أهم تلك الدراسات؛ الدراسة الرائدة للدكتور عدنان عبيد العلي الموسومة بـ(شعر المكفوفين في العصر العباسي) والتي ارتكزت محاورها على ما اشتهر من الشعراء العميان في تلك الحقبة، مع إشارات خجولة لغيرهم ممن لم تناله الشهرة على الرغم من شاعريته المتدفقة، أو من صغار الشعراء، إذ لم نجد فيها سوى بيتين للصرصري مثلا، وكذلك دراسة الدكتور عبدالله الفيفي الموسومة بـ(الصورة البصرية في شعر العميان) والتي اعتمدت أنموذجًا أتّكأ على نتاج ستة شعراء اشتهروا في عصورهم، وهم بشار، والعكوّك، والمعري، والحصري القيرواني، والتّطيلي، والبردوني، فاطلقت الأحكام من خلال النظر إلى نتاجهم الأدبي، وتبعهما دراسة الدكتور نادر مصاروه الموسومة بـ(الشعراء العميان، الواقع والخيال) والتي اعتمد فيها نماذج الشعراء المذكورين آنفًا، فضلا عن بعض الدراسات الجامعية التي تأثرت بأحكام هذه الدراسات، فأمست عيالاً على نظراتها.

وكانت من أهم دوافع هذه الدراسة تشابه تلك الأحكام، والرغبة المتولدة بداخلنا للخوض في هذا المضمار نتيجة الأحساس بعمومية بعضها، كما أنّ هذين الشاعرين لم يأخذا نصيبهما في الدراسة، إذ ابتعدت عنهما أقلام الباحثين على الرغم من أهميتهما، فلم أجد دراسةً متخصصةً لشعرهما سوى دراسة

الدكتور فراس النجار حين حقق ديوان الصرصري في رسالة ماجستير في جامعة الأنبار، ثم حققه الدكتور مخيمر صالح، فضلا عن دراسته التي قارن فيها بينه وبين البوصيري، وكذلك دراسة للدكتور عبد الكريم توفيق العبود نشرت في إحدى الدوريات العلمية العراقية، أمّا ابن جابر فلم تنشر دواوينه إلا بعد سنة 2005م بتحقيق الدكتور أحمد فوزي الهيب، فضلا عن دراسة الدكتور سلام الفلاحي الموسومة بالبناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي، في الجامعة العراقية، ودراسة محمد إبراهيم الموسومة بصورة الممدوح في ديوان المقصد الصالح، في جامعة تكريت، وإنّ دراسة شعر العميان عند الأندلسيين لم تتناول سوى بعض الأبيات له حين اتجهت نحو المشهورين من شعراء الأندلس، وأنّ تلك الدراسات عن الشاعرين لم تطل النظر في الصورة الشعرية عامة أو البصرية في شعرهما.

لذلك شعرنا أنّه ربّما من المفيد أن نسلك خطًا معينًا في هذه الدراسة ليرفد الخطوط السابقة بناءً على نظرةٍ استمدت تطلعاتها من مكتسبات المناهج الأدبية والنقدية، ولاسيّما المستمدة من علم النفس أو علم الاجتماع، في محاولة استقراء النصوص وظرفها الخارجي والداخلي ليكون بوسعنا أن نقرر ما حملناه على الظن من حقائق قد تبدو غامضة ولا تطفو آثارها على سطح النص في القراءة المتعجّلة.

وترتكز المقارنة في هذه الدراسة على بعض القواسم المشتركة بينهما، فضلا عن غيرها مما يفترقان عنده، فالذي يجمع بينهما أنّهما عاشا في حقبة متقاربة ساد فيها الاضطراب السياسي، والاجتماعي في بيئتيهما، من خلال الحروب والتهديدات الخارجية، كما أنّهما اشتهرا بالمديح النبوي، فكان شعر الصرصري مديحًا نبويًا في جملته تقريبًا، فيما خصص الأندلسي ديوانًا كاملاً في المديح النبوي وسمه بنظم العقدين في مدح سيد الكونين، فكان الوازع الديني

يجمعهما في سلوكهما وفنهما، على الرغم من أنّ الأندلسي كان يتحرر أحيانًا من ذلك الوازع في كتاباته الشعرية الأخرى.

أمّا الذي يفرّق بينهما- وحاولنا أن نلمس أثره في شعرهما- هو أنّهما ينتميان لبيئتين مختلفتين كليًا، فحاولنا أن نضع اليد على أثر البيئة الطبيعية في شعرهما، وبيان أثر بيئة الأندلس الواهية، وبيئة الشام في نتاج الفنان الكفيف، وكذلك بيئة العراق وما أصابها من خراب في تلك الحقبة، وبيان أثرها في شعر الصرصري، فضلا عن البيئة الاجتماعية لأهل العراق وأهل الأندلس والشام، وبيان أثرها في نتاجهما الفني، ومدى تفاعلهما مع معطياتها في صورهما البصرية، مما يعكس تفاعل الشاعر الأعمى مع واقعه المحيط، ومدى إحساسه به، فالكلمة الشعرية نورٌ متوهج يجب أن يمزج العتمة ويبدد الظلام ليتناثر فيها ما تنفثه النفس من شعور لا يخلو من أثر ظرف خارجي.

ولا ندّعي أننا ركبنا سنام البحث الأدبي في هذه الدراسة، ولا نظنّ قصب السبق فيها، ولا نزعم أننا أوصدنا باب الحديث والجديد فيه، بيد أننا نرى أنّ أهميته تكمن في بعض تخريجاته، ومحاولة قراءة النصوص من خلال الغوص في بواطنه أو في أعماق الشاعر، ليأتي هذا الكتاب ثمرة فكرة راودتني، لكنّه حين يجتاز المخاض ليرى النور بدا في عيني صغيرًا، فما أكبر الفكرة، وما أعظم الطموح، لكن ما أصغر المولود، وهذا جهد المقل.

والله من وراء القصد،،،

الدكتور

أحمد علي إبراهيم الفلاحي

بغداد

التمهيد

التمهيد

التعريف بالشاعرين:

1- الصرصري

2- ابن جابر الأندلس

الصرصري:

حياته ونشأته:

هو أبو زكريا جمال الدين يحيى بن يوسف بن يحيى بن منصور الصرصري البغدادي، ألصقت به ألقاب عديدة نظرًا لسيرته المستقيمة وزهده، فضلا عن مكانته العلمية والأدبية، فقيل عنه الفقيه، والعلامة القدوة، والرباني، والشاعر الزاهد، وقيل عنه كذلك شاعر العصر، والأديب ولُقّب كذلك بالضرير[1].

والصرصري نسبة إلى قرية صرصر القريبة من بغداد[2]، ولد الصرصري سنة ثمان وثمانين وخمسمائة للهجرة، لذلك فقد عاصر أربعة خلفاء عباسيين هم الناصر لدين الله، ثم الظاهر بأمر الله، وبعده المستنصر، وآخرهم المستعصم الذي سقطت الدولة العباسية في عهده على يد المغول، إذ كانت لشاعرنا وقفات وصيحات يدعو فيها إلى الثبات وإلى استذكار همم الصحابة وسنة الرسول(ﷺ)، في محاربة الأعداء التتر والتصدي إليهم، مما يشير إلى عمق عقيدته وسلامتها، إذ راح يشكو فتنة التتر للنبي (ﷺ) في أكثر من مناسبة كقوله:

فأسأل لنا الرحمن غفران الذي	جرت عقوبته بلاءًا يغلق
واسأل لأمتك الكسيرة جبرها	فلأنت أولى من بها يترفق
ولأنت ملجاها على علاتها	فبمن إذا أهملتها تتعلق[3]

ويشير شعره إلى أنه كان يتمنى أن يرى النصر يفتك بأعداء المسلمين، وأن

---

(1) ينظر فوات الوفيات 4/ 300-319، ذيل مرآة الزمان 1/ 330، النجوم الزاهرة 7/ 65، العبر 3/ 286، شذرات الذهب 5/ 284.

(2) ينظر معجم البلدان 3/ 401.

(3) الديوان ص331.

يموت شهيدًا في سبيل الدفاع عن الإسلام، فتهيئ له ذلك حين دخلت عليه جماعة من جنود هولاكو ليجبروه على المثول، وكان قد عدَّ العدة لتلك اللحظة - على الرغم من ظرفه- فتصدى لهم بالأحجار، وطعن أحدهم بعكازته، إذ تشير الرواية إلى أنّه دُعي إلى لقاء كرمون بن هولاكو فأبى أن يُجيب وأعدّ حجارة، فحين دخل عليه التتار رماهم بتلك الأحجار، فهشم منهم جماعة، فلما خلصوا إليه قتل بعكازه أحدهم، وظل يقاومهم حتى استشهد على أيديهم وكان ذلك في سنة أحتلال بغداد في سنة ست وخمسين وستمائة برباط الشيخ علي الخباز، ثم حُمل إلى مدينة مولده (صرصر) ودفن فيها رحمه الله[1].

سيرته:

تُشير الأخبار إلى أن عكوفه على الدرس عند شيوخه فضلا عن حافظته وذكائه، أدّيا إلى إلمامه بالعلوم النّقليّة التي شاعت في عصره، كعلوم القرآن الكريم، والحديث الشريف والأدب، وقيل إنّه كان يحفظ الصحاح على ظهر غيب[2]، فكان القرآن الكريم والسّيرة النبوية العطرة المصدر الأساس في نظمه الذي أختص بالمديح النبوي، كما أشار في بعض قصائده إلى أسماء بعض الشعراء وبعض الحوادث العامة التي تشير إلى إطلاعه على الكثير من فنون الشعر العربي القديم.

---

(1) ينظر البداية والنهاية 13/ 211، ويشير صاحب شذرات الذهب إلى أنه قُتل من التتار اثنى عشر نفسًا بعكازه ثم استشهد برباط الشيخ علي الخباز- ينظر شذرات الذهب 5/ 286.

(2) ينظر النجوم الزاهرة 6/ 254، شذرات الذهب 5/ 86، دراسات في الهجرة النبوية ص201.

ولبروز الجانب الديني في شعره نراه يشير كثيرًا إلى شخصيات ارتبطت أسماؤها بأحداث تاريخية معينة، فضلا عن أسماء الأماكن التي يعد الصرصري رائدًا في تحقيق دلالاتها وربطها بمعان دينية متميزة[1] من خلال حنينه المتكرر إلى أرض نجد والحجاز وذكر الصحابة والإشارة إلى معارك المسلمين، وقد شهد له القاصي والداني بمكانته العلمية فقد وصف بأنه: (الماهر الحافظ للأحاديث واللغة، ذو المحبة الصادقة للرسول (ﷺ) بصير البصرة)[2]، وقال عنه صاحب نكت الهميان (لا أعلم شاعرًا أكثرَ من مدائح الرسول أشعر منه)[3].

وعلى الرغم من أنّ حظه لم يجد نصيبه عند المحدثين، إلا أنّ سيرته أبت الخمول فوجدت مَن ينثر بعض شذاها، إذ وصفه الأستاذ خليل الهنداوي بأنّه المبتكر الأول لمدرسة المديح النبوي[4]، وعدّه الدكتور عبد الكريم توفيق العبود من أعظم شعراء باب المدائح النبوية لأنه (يتمتع بقريحة شعرية عظيمة فيّاضة قلّ نظيرها، وعزّ مثيلها............ ولم يتح له الاشتهار بسبب فترة الظلام والركود التي دخل فيها العراق بعد سقوط بغداد)[5].

ونلمس من سيرة الشاعر أنّه جعل الغرض الديني منهجه الأساس، وكانت غاية هذا الغرض هو المديح النبوي، فلم تشر قصائد ديوانه الكبير إلى

---

(1) ينظر الشعر العربي في العراق من سقوط السلاجقة حتى سقوط بغداد ص288، وينظر ديوانه ص11.

(2) شمائل الرسول ص627.

(3) نكت الهميان ص308.

(4) ينظر مجلة العربي، ع137، ص76.

(5) الشعر العربي في العراق ص273-274.

النظم في الأغراض الشعرية الأخرى، فكان شعره عبارة عن قصيدة مديح نبوي، تضمّنت الإشارة إلى حب النبي (ﷺ) والشوق إلى الديار الحجازية، كما ضمّنها سير الصحابة الكرام، ودعواته إلى الجهاد وحماية ديار المسلمين من خلال بصيرته المتوقّدة.

ابن جابر الأندلسي:

حياته ونشأته:

هو شمس الدين أبو عبدالله محمد بن أحمد بن علي بن جابر الأندلسي المري الضرير، وقد أحصيت له عدة ألقاب منها (شمس الدين، والمري، والمالكي، والأندلسي، والأعمى، والضرير، والنحوي، والهواري، والشمس)[1].

ولد في مدينة المريّة سنة 698هـ وتعلّم فيها وقرأ القرآن والنحو والفقه، والحديث، ثم هاجر إلى مصر مع رفيقه أبي جعفر الغرناطي، وعُرفا هناك بالأعمى والبصير، ويبدو أنّ المقام لم يطب لهما هناك، فانتقلا إلى دمشق سنة 741هـ، وبعد ذلك إلى حلب سنة 743هـ، تزوّج في مدينة البيرة في حلب واستقر به المقام هناك إلى أن توفي سنة780هـ[2].

سيرته:

نشأ ابن جابر نشأة علمية، سار فيها بين الدرس والتعلم في مساجد مدينته

---

(1) ينظر نكت الهميان ص244، نفح الطيب 2/ 663

(2) ينظر كنوز الذهب 1/ 469، شعر ابن جابر الأندلسي ص8-9، مقدمة ديوان المقصد الصالح والمصادر التي راجعها المحقق

المريّة، والمدن التي رحل إليها، فقد كان عالمًا فاضلاً أديبًا بارعًا في النحو، ولـه في النظم والنثر، واخترع أول بديعية في الأدب العربي سمّاها (الحلة السّيرا في مدح خير الورى)، والتي عرفت ببديعية العميان[1].

وأعجب معاصروه في شعره، فبدا أثره واضحًا في مؤلفـاتهم، مثـل خزانـة الأدب لابن حجة الحموي، فضلا عن نفـح الطيـب للمقـري، ووصـف شـوقي ضيف شاعريته بقوله (نشعر دائمًا عنده أنّه يستمد من نبع فياض لا يتوقـف ولا ينقطع، بل يتدفق تدفقًا غزيرًا)[2].

توزّعت مؤلفاته بين الشعر والنثر، وله شروحات لألفية ابن معط في النحو وألفية ابـن مالـك، وغيرهمـا مـن المؤلفـات، فضـلا عـن المنظومـات في النحـو والمثلثات اللغوية، والظاد والطـاء، واللغـة، وأسمـاء الصـحابة والتـابعين وغـير ذلك.

وتوزعت أشعاره في دواوين عديدة، أهمها نظـم العقـدين في مـدح سـيد الكونين، وديوان شعر عُرف بشعر ابن جابر الأندلسي، جمعه الدكتور أحمد فوزي الهيب من مصادر الأدب، إذ تكررت فيه بعـض القصـائد في دواوينـه الأخـرى، فضلا عن ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح، فكانت هـذه الـدواوين الثلاثة مادة أساسية في هذه الدراسة، إذ يبدو أنّه سبق الصرصري في وفرة نتاجه، فعلى الرغم من ديوانه الكبير المسمى نظم العقدين في مدح سيد الكونين، والذي نظمه في مدح سيد الكائنات نبينا محمد (ﷺ)، إلا أنّه لم يكتف عند غرض المـديح

(1) ينظر شعر ابن جابر الأندلسي ص9، وينظر الحركة الشعرية في زمـن المماليـك في حلـب الشهباء ص122.

(2) تاريخ الأدب العربي– عصر الدول والإمارات (الأندلس) ص377.

النبوي فحسب كما فعل الصرصري، فقد نظم ديوانًا كاملاً في مدح الملك الصالح، فضلا عن أشعاره في الأغراض الأخرى، كالغزل، والوصف، والأخوانيات، وغيرها، فكان مساره في الوصف والتصوير أوسع من الفسحة التي سار فيها الصرصري، إذ نلمس في شعره بعض التحرر حين حاول أن يتجاوز بعض القيود أمام وصفه وغزله ومبالغته في المديح أحيانًا، وذلك- حتمًا- يتيح لخياله صورًا جديدةً، لم يخض فيها خيال الصرصري الذي حجب عن بصيرته الكثير من الصور والخيالات التي لا تتفق ومنهجه في المديح النبوي، وكانت وجهته محددة المسار في المديح النبوي، على العكس من ابن جابر الذي يهيم أحيانًا في خيالات تبعده قليلاً أو كثيرًا عن ذلك المنهج.

الفصل الأول
وسائل تشكيل الصورة البصرية
في شعر الصرصري

الفصل الأول

وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر الصرصري

الفنان إنسان ينفث مشاعره وأفكاره بلغة فنية، مضفيًا عليها دلالات مستمدة من تجربته الشخصية، وأخيلته الفنية، نابعة عن صدق فني يعكس ما يدور بداخله، لتأتي صوره بمعان عديدة لا تكون فيه السطوة للجانب اللغوي على حساب الجانب الشعري، فتنحسر الشعرية، وتزدهر المفردات اللغوية، إذ يجب أن تنسجم الألفاظ مع المعاني للتأثير في المتلقي[1].

فالهمّ الذاتي والإحساس المتدفق بالمحيط الخارجي هما أول العوامل الداخلة في نظم الشعر وتحديد وجهته، فالشعر نزف فكري ووجداني ينفثه الشاعر من مخيلته تحت مؤثرات عديدة كالرغبة، والإرادة، والحاجة البايولوجية وغير ذلك من المؤثرات الأخرى[2].

والصورة الشعرية من الركائز المهمة التي تبنى عليها العملية الإبداعية وتكتسب أهميتها من (أنها تُغذي اللغة وتحقنها بصيغ غير مألوفة، تبدو متباينة في مستواها السطحي، لكنّ العلائق الخفية هي التي تجلي جماليات الصورة وتعطيها أبعادًا انسجامية)[3]، تتناسب مع الواقع النفسي الذي يجسّده الشاعر في

---

(1) وقد أشار الباحثون القدامى والمحدثون إلى هذه الصلة الوثيقة بين اللفظ والمعنى، ينظر مثلا- البيان والتبيين للجاحظ 1/ 68-70، عيار الشعر ص10، كتاب الصناعتين ص25، دلائل الأعجاز ص2/ 15 مقدمة في النقد الأدبي ص314.

(2) نقد الشعر في المنظور النفسي- د. ريكان إبراهيم ص143.

(3) الاغتراب في الشعر الرومانسي- محمد الهادي بو طارن ص379.

رموزه اللغوية لأنها- أي الصورة- (ثمرة تفاعل الشكل والمضمون بالإحساس والشعور، ينقله الأديب بشكل غير مباشر مستغلا الخيال)[1].

والصورة البصرية من أكثر الصور التي توظّف عند الشعراء ولاسيما العميان، إذ يوظّفون ألفاظ الرؤية والمشاهدة ويلجؤون إلى تصوير الأشياء التي لا تدرك، لأنّ الصورة تعدّ جوهر الشعر وروحه وجسده، ويرى بعض النقاد أنّ القصيدة الجيدة هي بدورها صورة[2].

وليس من الضروري أن تكون تجربة الشاعر بصريّة، لأنّ الصورة محاولة إعادة أنتاج تجربة خيالية أو عقلية أو واقعية، فالصورة البصرية (هي نتاج تتعاون فيه كل الحواس وكل الملكات وإنّها بمثابة الإلهام يأتي نتيجة قراءة الشاعر ومشاهداته وتأملاته ومعاناته إلى جانب قوة ذاكرته وسعة خياله وعمق تفكيره)[3]، لأنّ الفن يكمن في أعماق الذات الإنسانية، والصدق يدخل فيه بمقدار إثارة الخيال والحس لكي يتجاوز الخلط بين العلم والفن[4]، فالأدب يحمل صورة الشخصية التي أبدعته فضلا عن بعض ملامح البيئة الاجتماعية والفكرية التي يعيش فيها المبدع.

ومن بديهيات القول أنّ الأعمى ليس كالبصير من خلال اختلاف المزاج ودقّة الإحساس بالحياة والناس وخصوصية التفكير[5].

---

(1) الصورة الشعرية- سي دي لويس ص73.

(2) ينظر دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية- نصرت عبد الرحمن- ص26، وينظر الصورة والبناء الشعري- محمد حسن عبد الله ص8.

(3) الصورة في شعر بشار- عبد الفتاح نافع ص99.

(4) ينظر فكرة الجمال- هيجل ص96.

(5) ينظر قبض الريح- للمازني ص70.

ويتخذ الشاعر الأعمى من بصيرته سلاحًا يتكئ عليه في مواجهة مشاعره الخاطئة تجاه عاهته، ويبرز العقل هنا للمواجهة، إذ يروي الصفدي أنّ بعضهم قال (نزلت في بعض القرى وخرجت في الليل لحاجة، فإذا أنا بأعمى يحمل على عاتقه جرة، ومعه سراج، فقلت له: يا هذا الليل والنهار عندك سواء فما معنى السراج؟، فقال: يا فضولي حملته معي لأعمى البصيرة مثلك يستضيء به فلا يعثر بي، فأقع أنا وتنكسر الجرة)[1].

واتّسمت سلوكيات الأعمى بالحذر واليقظة، وذلك لضيق المساحة التي يسير فيها في عالمه المحدود الذي ينقصه الكثير من الخبرات في النوع والمدى، لذلك فهو يحاول أن يكسب الخبرات بكل جوارحه وحواسه الأخرى لتكتمل الصورة بداخله، فالشعر على قول الجرجاني (علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه، فإن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه تكون مرتبته من الإحسان)[2].

لذلك سنحاول أن نوقد شمعة أمام نتاج هذين الشاعرين لنبصر من خلالهما في الظلام والعتمة فنحس ونشعر بما يشعر به هؤلاء الشعراء، ونلمس خصائص فنهم وسماته، مستعينين أحيانا بأضواء علم النفس وغيره من العلوم، لبيان وسائل تشكيل صورهم البصرية.

التراث الأدبي والديني:

النص الشعري بنية شعورية موسيقية متكاملة الأبعاد تتشاكل في تناغم

(1) نكت الهميان ص67.

(2) الوساطة بين المتنبي وخصومه- تح محمد أبي الفضل إبراهيم وآخر، ص15-16.

الألفاظ والأساليب وتجانسها فيما بينها في سياق يطفح من خلال الإيقاع، والصورة عنصر حيوي من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة[1]، ويتّقد في أكثر الأحيان إسهام الصورة في تحقيق الدلالة، كما لا يمكن أن نغفل مدى إسهام اللفظ وما يحمله من شحنات صوتية ومعنوية من تأثير فني في الإيحاء بالمعنى وبألفاظ معيّنة تعتمد التفصيل أو التلميح، وقد تكون الصورة التي يصنعها الشاعر الأعمى عبارة عن اقتران لفظي حفظه الأعمى، ثم استدعاه من ذاكرته في محاولة لتركيب صورة بصرية قد تتفق مع الواقع أو لا تتفق من خلال صياغة المعاني والتشبيهات بإطار جديد.

وبذلك تصبح العلاقة بين الصورة البصرية واللغة قائمة على أساس أنّ الصورة يمكن أن تخلق علاقات جديدة للألفاظ، فاللغة على الرغم من محدودية قدراتها التعبيرية قد تتحكم بالصورة الشعرية.

لذلك غدونا نلمس أحيانًا بعض الغرابة في لغة الصرصري وصوره البصرية، ولاسيما حين اتكأ في بنائها على معجم القصائد القديمة الموروثة، وما يصاحبها من وصف الصحراء ومتاعبها أثناء رحلته الحقيقية أو الخيالية إلى أرض الحجاز على الرغم من أنه يسكن بغداد مدينة الحضارة والعلم آنذاك، إذ يقول في وصف الصحراء:

ولولا جوى في القلب لم ألفَ واقفا   على كثيبٍ لا تستجيبُ عثاعث[2]

فنجده يصوّر نفسه واقفًا على ظهر الكثيب الذي لا نبات فيه في محاولة

---

(1) ينظر جدلية الخفاء والتجلي- د. كمال أبو ديب ص19.

(2) الديوان ص119.

منه لينقل لنا مدى صبابته وعشقه الديار الحجازية، ويصف ناقته بالأسلوب نفسه متأثرًا بالصيغ العربية الموروثة، إذ يقول:

فيا أيّها الغادي تجوبُ به الفلا عذافره هوجاء موّارة الخطو[1]

وتبدو الروح البدوية واضحة في الألفاظ (عثاعث، عذافره، هوجاء، موّارة)، وهو بذلك يريد أن يصوّر شدة الرحلة وصعوبتها وهو يجوب بناقته تلك الفيافي، وعلى الرغم من دقة الصياغة إلا أنّ غرابة تلك الألفاظ يلمسها المتلقي جليًا حين يتطلب فهمها مراجعة المعاجم العربية، واعتمد الصرصري كثيرًا في تشكيل صوره البصرية على القرآن الكريم والسنّة النبوية الشريفة، وقد تنحدر الصورة من عدة صور قرآنية يضمن الشاعر مشاهدها في صورة واحدة ذات مشاهد متعددة، فتكون الصورة مقتبسة من سورة معينة، أو عدة سور، إذ نجده في تهجّداته يوظّف معاني عدد من الآيات القرآنية في بيان قدرة الخالق عز وجل في خلق الكون من خلال تزيين السماء بالنجوم موظفًا قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِمَصَٰبِيحَ ﴾[2]، كما وظّف قوله تعالى: ﴿ وَهُوَ ٱلَّذِى يُرْسِلُ ٱلرِّيَٰحَ بُشْرًۢا بَيْنَ يَدَىْ رَحْمَتِهِۦ ﴾[3] وقوله: ﴿ وَهُوَ ٱلَّذِى مَدَّ ٱلْأَرْضَ وَجَعَلَ وَجَعَلَ فِيهَا رَوَٰسِىَ وَأَنْهَٰرًا ﴾[4]، فضلا عن الكثير من معاني الآيات الأخرى، إذ يقول:

وأحمدُ الله إليك أنني أومن بالله الذي شاد العُلا

(1) الديوان: 80.

(2) سورة الملك الآية 5.

(3) سورة الأعراف الآية 57.

(4) سورة الرعد الآية 3.

وجعــل النجــوم فيهــا زينــة والـــنيرين آيـــتين للـــورى
يســبّحُ الأمــلاك فيهــا زمــرًا مــن كــل مــأمونٍ مطيــعٍ مــا عصــى
وأرســل الريــاح بشــرى ورحمــة وســخر الســحاب يهمــي بالحيــا
ومهّــد الأرض وألقــى فوقهــا مــن الجبــال مــا تعــالى ورســى
وانبــع المــاءَ بهــا وانبــت الــ أشــجار تــؤتي أكلــها فتجتنــى[1]

ويوظّف هذه المعاني في وصف الرسول (ﷺ) من خلال الاستفادة من التشخيص وإكساب المعاني المجردة وجودًا ماديًا للتأثير في نفس المتلقي، وإثارة انفعاله من خلال هداية الناس، وإخراجهم من ليل الظلام إلى صباح الرشاد، وتلك معان مستمدة من القرآن الكريم كقوله:

فأخرج الناس من ليل الظلال بـه إلى صــباح رشــاد لــيس يحتجــبُ[2]

ويؤكّد هذه المعاني ويكررها مخاطبًا الرسول (ﷺ) إذ يقول:

أنــت الــذي أخرجنــا الله بــه إلى ضــياء الرشــد مــن بعــد العمــى[3]

مشيرًا إلى نور الإسلام من خلال ألفاظ صباح الرشاد وضياء الرشد، وظلمة الإشراك، ونور الهدى، فيقول:

والله أخرجنــا بنــور نبينــا مــن ظلمــة الإشــراك أحســن مخــرج

فتطفح المعاني القرآنية هنا جليًا حين حاول الصرصري أن يوظّف أكثر من آية قرآنية تشير إلى هذه المعاني، كقوله تعالى ﴿ٱللَّهُ وَلِيُّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ يُخْرِجُهُم مِّنَ

---

(1) ديوانه ص73.

(2) م.ن: 83، وينظر ص115، 176، 223، 456.

(3) م. ن، ص73.

ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ ﴾[1].

ومال كثيرًا إلى التشبيهات المتوارثة في وصف النبي (ﷺ)، فالسراج والهادي وغيرهما من الصفات التي تعارفها الناس في مدح نبي الهدى (ﷺ)، إذ يقول:

هو السراجُ هو الهادي البشير شفا صدور أهل التقى إذ بلغ النبا[2]

وغدا الإدراك الخارجي للشاعر الأعمى معتمدًا- في الأغلب- على لغة قومه ومجازاتهم، حين يعتمد السماع الذي يوفّر له المعارف الجاهزة، ذلك أنّ استيعاب البنية الفنية للقصيدة يرتبط بعبقرية اللغة، وصورة الأداء الشعري، إذ إنّ أسرار الشعر تكمن في العلاقات التركيبية داخل البناء اللغوي.

والشاعر أثناء الإبداع قد يخضع ذاته لتراثه لتبدو في وجوه التعبير في القصيدة، لكنّها تظل ذاتًا تخيلية تستمد قوامها من تفاعل الشاعر مع تقاليد تراثه.

لذلك نجد الصرصري قد اتكأ على ثقافته التراثية اتكاءً مباشرًا حين راح يستمد صوره البصرية وتشبيهاته من المخزون الثقافي، فغلبت الطبيعة كالنجوم والبدر والشمس والفلك على صوره.

وتشبيه الوجه بالبدر من التشبيهات المألوفة في الشعر العربي، إذ صوّر الصرصري جمال الرسول (ﷺ)، حين فاق شمس الضحى، والبدر في تمامه، الذي لم يره لكنّ خياله رسم تلك الصورة التي اعتمدت السماع والوصف، إذ يقول:

يا بديعَ الجمالِ والحُسْنِ يا من فاقَ شمسَ الضحى وبدرَ التمام[3]

وكان للسّماع والدراسة الأثر الكبير في وجهه صوره البصرية حين حاول

---

(1) سورة البقرة الآية 257.

(2) ديوانه ص43.

(3) م. ن: 430.

أن يتأثر بمعاني الحديث الشريف ويجسّده في صوره، ولاسيما الأحاديث المتعلقة بوصف أعداء الإسلام، فحاول أن يثير همم المسلمين ويذكّرهم بسيرة الرسول(ﷺ)، حين حاول المغول مهاجمة بغداد واحتلالها، فوصف أثر تلك الحوادث في نفوس الناس، إذ يقول:

وفتنة التتر العظمى التي قرحت   منا لوقعتها الأحشاء والكبد

رمت صميم القرى منهم بفاقرة   لم ينج من شرها مال ولا ولد

لا تستبيح من الإسلام بيضته   يد العدى وإن اعتدوا وإن حشدوا[1]

وهنا إشارة إلى الحديث الشريف (... سألت ربي لأمتي أن لا يهلكها بسنة بعامة، وأن لا يسلط عليها عدوا من سوى أنفسهم فيستبيح بيضتهم...)[2]

ويجسّد ابداعًا خلقيًا في وجه الرسول (ﷺ)، الذي أخجل بدر الدجى وغطى من الشمس وجه النهار، إذ يقول:

يغض من الشمس وجه النهار   ويخجل بالليل بدر الدجى[3]

وتمتزج المشاعر بالخيال الذي اعتمد في بناء صوره على السماع والتراث والثقافة، فتخيّل أجمل الصور للرسول (ﷺ)، التي تُزيد النفس سرورًا ببهائها، وتقر الأعين لرؤيتها، وتشفى الصدور لهذا الجمال البهي، إذ يقول:

يا طراز الجمال في حُلةِ المجـ   ـد وتاج الكمال للعلياء

يا هلال السرور يا قمر الأنـ   ـس ونجم الهدى وشمس البهاء

---

(1) الديوان: 156-157.

(2) صحيح مسلم: 18/ 229.

(3) الديوان ص135، وينظر ص51، و221، 445، 456، 532، حين أكثر من التشبيه بالنجوم.

يا ربيع القلوب ونور المعاني يا شفاء الصدور من كل داء
إن يومًا أراك فيه ليومٌ أرج النشر ساطع اللألاء[1]

وتؤكد تلك الشواهد أنّها لم تعد تشكّل جسدًا لغويًا مغلقًا يستند إلى نمطية ثابتة بقدر ماحاول أن يشظّي تلك النمطية لينفتح خارج أسوار اللغة في حدود تجربته المعاشة التي توزّعت بين تجربة واقعية معاشة واقعًا أو خيالاً، وتجربة معرفية مكتسبة تجسّدت في الأثر الإسلامي والأدبي والتاريخي مستعينًا بمدركات حواسه الأخرى للتعبير عن مشاعر وعواطف تنسجم مع موضوع القصيدة.

فهو يحاول مجاراة المبصرين في رسم تلك الصورة الموحية المعبّرة، وربما لم يلتزم- غالبًا- بأطر وحدود مرسومة بل يحاول أن يقدم الجديد ضمن تلك الحدود، وذلك قد يساعده على الخلق والإبداع، فالتشبيهات والاستعارات تبرز المعاني الخفية وتصوّرها للإفهام.

فالنور والوميض يأخذه إلى الأمل ونشوة السعادة، حين تغدو الليالي السوداء بيضاء ونورًا بفعل النور فوق جبين المصطفى (ﷺ) حين بدا سنا بارق، إذ يقول:

كأنّ مجال النور فوق جبينه سنا بارقٍ أو واضح الصبح أقبلا
قسيم وسيم أوطف الهدب عينه بها دعجٌ تسمو فيحسبُ أكحلا[2]

ويحاول هنا أن يبتعد ويتمدد من خلال التشبيه في رسم صورة النبي (ﷺ) التي سخّر لها جلّ معاني شعره وأفكاره، معتمدًا ما جاء في الأثر، فشغل بصوره

---

(1) الديوان: 67.

(2) م. ن: 586.

مساحة واسعة من خيال المتلقي. إذ إنّ شعرية النص قد تنبع من بلاغته الخاصة المتدفقة من تجاور الكلمات داخل السياق، كما أنّ جزءاً كبيرًا من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقيّة[1]

وكثيرًا ما يصوّر لنا نور الرسول (ﷺ) حين يجلي دجى الظلماء، فنجد أنّ هذه الصورة تتكرر عنده كثيرًا، وكأنّه رسّام مبصر يلمس ويشعر بنور النبي (ﷺ) وضياءه يجوب حندس الظلم، إذ يقول:

زار وهنًا ونحن بالزوراء   في مقام خلا من الرقباء

من حبيب القلوب طيف خيالٍ   فجلا نوره دجى الظلماء[2]

والتشبيه في مفهومه الجمالي تصوير يكشف عن حقيقة الحالة الشعورية أو الفنية التي يعيشها الشاعر لحظة الإبداع، وكذلك يحاول أن يرسم أبعاد الموقف بوساطة المقارنة بين طرفي التشبيه (ترمي إلى الربط بينهما في حالة أو صيغة أو صنع يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية أو الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر)[3].

ويميل الشاعر الأعمى إلى الاستماع والقراءة ليطل على العالم المجهول وقد تسحره الكلمات ولاسيما القصص والأحاديث، إذ نجد الصرصري أفاد كثيرًا من السّيَر والتاريخ في تشبيهاته، إذ يقول في وصف الرسول (ﷺ):

لو قابل النيرين الشمس والقمر الـ   ـسيّار طلعته غشّاهما الخجلُ

---

(1) ينظر الشعر العربي المعاصر- عز الدين اسماعيل ص124

(2) الديوان ص67، وينظر تكرار الصورة ص32، 52، 67، 174.

(3) التصوير الشعري- عدنان قاسم ص40.

ارج أبلج في أهدابه وطف في عينيه دعج كأنه كحل[1]

ويوظّف علمه في السيرة من خلال الوصف المباشر والتشبيه الجميل حين يشبه عرق الرسول (ﷺ) بالجمان والمسك طِيبًا عبقت من أريجه كل الأرجاء ويكمل أجزاء الصورة مستغلا السيرة العطرة في رسم ملامحها الدقيقة، إذ يقول:

وإذا الوحيُ جاء واليوم شاتٍ ظلَّ يكسو جبينه الرحضاءُ

عرقًا كالجمان والمسك طيبًا عَبَقتْ من أريجهِ الأرجاءُ

وإذا كان راكبًا وأتاه الـ وحيُ كادت تفسّخ القصواءُ

وله بالأباطح القمر انشقـ قَ بنصفين ليس فيه خفاءُ[2]

إنّ تكرار العبارات والألفاظ في أكثر من نص يجعلها تبدو ثيمات موزّعة في معجم نفسي نطل من خلاله على كوامن الأنا البيولوجي، ومعجم دلالي يضفي على مضمون القصيدة بعدًا دلاليًا معينًا يجعل القصائد التي تتكرر فيها العبارات نفسها مرتبطة بالبعدين معًا، فهذا النوع من النصوص التي يعجّ بها ديوانه يعبّر عما يجول أو يضطرم في أعماقه من مشاعر وانفعالات وتأملات وأفكار وأحلام كثيرة يتفنن من خلالها في تقسيم ذاته إلى ذوات أخرى كثيرة لتبدو تجربة متشظّية في تجارب عديدة مختلفة لكنّها تظلّ مرتبطة بوحدة خفيّة تتماسك فيها تلك التجارب، يشترك فيها وعيه الباطني مع مدركات حواسه الأخرى.[3]

فالعين أكثر اتصالا بالعقل، لذا كانت أكثر المجازات من عملها وإحساسها،

---

(1) الديوان ص353.

(2) م. ن: 63، وينظر ص28، 142.

(3) ينظر الكتابة وهاجس التجاوز- بهاء بن نوار ص122.

لذلك السمع منشأ النقل، والبصر مبدأ العقل، فأمست الصورة عند الكفيف تركيبًا لفظيًا مصحوبًا بالاقتران عوّض به عن طريق المحاكاة والتقليد في استعادة المسموع والمحفوظ الذي أرهف الأذن لتجميعه ثم تأليفه واسترجاعه لذاك جاءت بعض صوره تخيلية ارتسمت في الذهن، كقوله:

لا تنقضي للذي يهوى عجائبهُ طول المدى كخضمّ الموجِ ملتطم[1]

ولعظمة خطر المغول يكرر الإشارة إلى الحديث النبوي السابق من خلال وصف الأعداء بالصورة التي ذكرها الرسول (ﷺ) في قوله: (لا تقوم الساعة حتى تقاتلوا أقوامًا كأن وجوههم المجان المطرقة)[2]، وبيان أشكالهم والتذكير بأنّ بيضة الإسلام لا تستباح حين يحاول أن يشد من أزر المقاتلين في مقاومة الأعداء فيقول مخاطبًا رسول الله (ﷺ):

ووصفتهم دُلف الأنوف كأنّما وجه الفتى منهم مجنٌّ مطرقُ

فأتوا كما حلّيتَ يقبل فيلق منهم الينا ثم يدبرُ فيلقُ

ووعدت أنت لبيضة الإسلام أن لا تستباح ووعد مثلك يصدقُ

ولقد وجدنا صدق وعدك إذ نحوا دار السلام فأدبروا وتفرّقوا[3]

ويستفاد من السيرة العطرة في وصف يوم الحشر، فيرسم لنا صورة بصرية خيالية لذلك اليوم وحال الناس فيه موظفًا وصف الرسول (ﷺ) لذلك اليوم من اقتراب الشمس وتعرّق الناس وذهولهم من عظمة الموقف وهوله، إذ يقول:

---

(1) الديوان ص464، وينظر ص144، 165، 179، 431.

(2) صحيح البخاري 2/ 277-278.

(3) الديوان ص330.

فكيــف إن ضــوعفت سـبعين ميلا وصـال علـى ضـعفي حُمَّياهـا
وسـال في الأرض مـن أجسـادنا يربـي علـى شمهـا في بعـد مرسـاها
وليس ثمّ على غير المسارع في الـ خيـرات ظـل لجـا مـن عامـل الله
....
إذا تقـــدم في الشـــبر آخــــره تناقص الحظ ميلا عن مطاياها[1]

وذلك الخصب الدافق في الأفكار، وتلك الرؤى العميقة المليئة ببعد ثقـافي كبير تمتلك عناصر الجذب والتأثير في المتلقي حين يتأمل أبعادها ومضامينها.

الخيال:

قد يؤدي عـز الكفيف إلى بعض الاختلاف في أنماطـه السـلوكية، إذ تتـأثر شخصيته بنشاط الأعضاء وكمالها ودقتها، وبقيامها بوظائفها[2].

ذلك أنّ البصر يفـوق الحـواس الأخـرى في أهميتـه الإدراكيـة والذوقيـة للجمال بعمومه لا الجمال فحسب، لـذلك تُعـد حاسـتي البصـر والسـمع همـا حاستي الجمال العليين مقابل الحواس الأخرى[3]، لكنّ مهمة البصر تبقـى جـزءًا من مهمات الجهاز الحسي بما فيه الجهاز العصـبي، ففقـدان وسـيلة البصـر يـدفع بالأعمى إلى التعويض بمعلومات بصرية في طبيعتها بوساطة الحواس الأخـرى إذ أدى هذا السلوك إلى التفكير بنظريـة (الإنابـة في الحـواس) الـتي تـرى أن تمثيـل

---

(1) الديوان: 571.

(2) ينظر الحالة النفسية للمعوق، د. محمد علي مطر ص7.

(3) ينظر سانتيانا ص212، وينظر الصورة البصرية ص277.

الحروف الأبجدية بطريقة مناسبة يمكّن الكفيف من رؤية الحروف عن طريق لمسها[1].

لذلك يلجأ الشاعر الكفيف إلى الاستفادة من طاقات حواسه الأخرى لتعويض ما فقده البصر.

ويحاول الشاعر الأعمى أن يصوغ مفردات لطبائع المحسوسات التي يتلقاها عن طريق الآخرين ويحيلها خياله إلى تجارب وصيغ جاهزة، فيجتمع في ذهنه شيئًا من واقع المسموع ممزوجًا بخياله ومتأثرًا بالواقع المحيط[2].

ولا شك في قدرة الحواس الأخرى عند الشاعر الأعمى على وفق مبدأ التعويض والتي (تنشأ من براعة استخدامها وطول تدريبها)[3].

فحواسه الأخرى كالسمع والشم واللمس تغني ثروته الثقافية حين تضيف إلى مداركه الإحساس بالعالم المحيط به وذلك بفضل التجربة العملية لفهم المادة المحسوسة، لذلك نجد الصرصري يوظّف حاستي الشم واللمس في رسم صوره التقريرية وترجمة مشاعره من خلال توظيف الخيال في رسم الموقف الذي يريد أن يعبّر عنه ويوصله إلى المتلقي كقوله:

لمن طلل دون الربا والنائبات ... تعفى بأيدي العاصفات العوابثِ

تمشّت به الربد النوافر مدخلا ... من الخفرات الآنسات الأثائثِ

وقفتُ به مستعبرًا بعد فتية ... أحادثه لو قد أوى لمحادثِ

(1) ينظر تكيف الكفيف ص44.

(2) ينظر القيم الروحية في الشعر العربي- ثريا ملحس ص25.

(3) رحلة في عالم النور- أشيل روس، ترجمة د. عبد الحميد يونس ص82.

أشـمُّ الثـرى منـه وامسـح تربـةُ كمسحِ رؤوسِ الطفل ايدي الروامثِ
فما زادني إلا أسى سوء منظري إلى مـا عـراهُ مـن حلـول الحـوادثِ[1]

وتعد الصورة الشعرية جزءًا مهمًا من التجربـة الإنسـانية المرتبطـة بالحالـة النفسية فجمالها- الصورة- لا يتأتى من خـلال رسمهـا الواقـع، بـل يـأتي مـن خلال تجسيد الجوانب الجوهرية لأخيلة الشاعر، وتشير دراسات علم الـنفس إلى أنّ الشخص الذي يولد كفيفًا لا يرى في أحلامه صورًا بصرية وأنّ هذه الصـورة تقترن في الأحلام بالأصـوات والرائحـة[2]، وتكـون عمليـة الإنابـة ذات جانـب واحد أي يكون الانتقال من السمع أو اللمس أو غيرهما وقلّما يحدث العكـس، فمن الطبيعي أن يوحي النغم الموسيقي بسلسلة من الصور البصرية، ومـن غيـر الطبيعي عكس ذلك، لذلك يمارس الشاعر الكفيف نوعًا من النشاط التخيلي في أثناء اليقظة، وأنّ هذا النشاط التخيلي يشتمل على صـور بصرية التي تعود أثنـاء النوم لتدخل في تكوين الحلم من أصل بصري[3].

ولعل حلم الكفيف عبارة عن حلم يقظة، وذلك لزيـادة قدرتـه في التأمـل والتفكير في الذات لأنّ (الكفيف يتعرض كثيرًا إلى فقدان النوم أو فقـدان النـوم في ميعاده المناسب)[4]، فيستسلم لخيالـه ويضـحي كالنـائم وهـذه الأحـلام هـي إمعان في الخيال بوصفها فقدانًا للصلة بين نقطـة الابتداء والانهاء في تفكـيره وفي

---

(1) الـديوان ص119، وينظـر ص293، الربـد: النعـام المائـل إلى الغـبرة، الأثائـث: كـثيرات اللحم، الروامث: رمث الشيء: اصلحته ومسحته بيدي.
(2) النوم والتنويم والأحلام- ل- روخلين- ترجمة شوقي جلال ص62.
(3) ينظر الفكر التربوي في رعاية الطفل الكفيف ص281، وينظر شعر المكفـوفين في العصـر العباسي ص283.
(4) رعاية المكفوفين ص11.

الحالتين يغدو التخلي عن الواقع واستبداله بغيره وسيلة لحل الصراع النفسي[1].

لذلك يرسم الصرصري صورة للطيف الزائر الذي يجد في ريحه ريًا منعمة الحما، إذ يقول:

أهلا بطيفٍ زائر أهدى لنا ريّا منعّمة الحما مِعْطار[2]

وكثيرًا ما يتمنى زيارة هذا الطيف ليعوض فيه ما فقده من توازن نفسي بفقدان حاسة البصر، إذ يقول:

فياليتني عاينت طيفك في الكرى أو اقتادني سير إليك نصيص[3]

وحين تمتلئ مخيلة الكفيف صورًا حسية مختلفة، فهي تمتلك بذلك حصيلة قد تغنيه عن تكوين انطباع ما لبعض الصور البصرية وهذا هو الإدراك البصري عند الكفيف[4].

فالصورة هنا نتاج تلقائي لحاسية الشاعر المرهفة، أو بنية انفعالية عاطفية نسجت بأسلوب إيحائي أحالها إلى غاية في ذاتها كونها صورة من صور الباطن المتفاعل مع تجربته الحيّة.

وقد تظل الصورة المرتسمة في النفس وتتشكل في التخيل لتغدو إلى صورة كلّيّة يستحضرها الخيال حين يغيب عن دائرة الحس، لذلك نجد الصرصري غالبًا ما يكرر صوره في وصف الرسول (ﷺ) ونور وجهه مكررًا تشبيهاته بصيغ مختلفة يمتزج خياله في صنعها وكأنّه يراها، إذ يقول:

---

(1) ينظر شعر المكفوفين في العصر العباسي ص281.

(2) الديوان ص207.

(3) م. ن: ص246، وينظر ص249.

(4) ينظر أثر كف البصر على الصورة ص39.

هو الأبلجُ البادي الوضاءة وجهه كبدر الدجى، بل كان أبهى وأجملا

كأنّ مجال النور فوق جبينه سنا بارقٍ أو واضح الصبح أقبلا

قسيم وسيم أوطف الهدب عينه بها دعجٌ تسمو فيحسبُ أكحلا

وأشرب خداهُ البياض بحمرةٍ كورد ندٍ هبّت له الريح شمألا

أغر الثنايا واضح النحر جيده من الفضة البيضاء أحسن مُجتلا[1]

والشاعر حين يوظّف خياله لا يبتعد عن الحقيقة بل يلتمسها كذلك في خياله، فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان، فليس هدف الصورة التعبير عن الفكرة فحسب، وإنّما تعكس ما يشعر به الشاعر من امتزاج بين الفكرة التي يريد إيصالها للمتلقي، والعاطفة التي تضيف إلى الواقع الشيء الكثير، لأنها أي الصورة تعبير عن الشعور أو الفكرة[2]، لذلك ما برح الصرصري يكرر صوره البصرية في وصف الرسول(ﷺ) وكأنّه يدرك تمامًا صور مشبّهاته من الجواهر، والياقوت، والفضة، وضياء الصبح، وظلام الدجى، إذ يقول:

لو لم يقل إنّي رسول أما شاهده في وجهه ينطق

سبحان من صوره صورة اكمل معناها الذي يخلق

كأنّ فاه باسمًا ناطقًا بجوهر الغواص مستحدق

فالشفة الياقوت واللؤلؤ الر طب الثمين الثغر والمنطق

جبينه الصبح ومن فوقه الـ ـفرع الدجى والفلك المفرق

---

(1) الديوان ص586.

(2) ينظر التفسير النفسي للأدب د. عز الدين إسماعيل ص44، وفصول في الشعر، د- أحمد أحمد مطلوب ص164.

كأنّما قد صيغ من فضة لبابه والكف والمرفق[1]

ونجد أنّ الصورة الخيالية تتفاوت عند الشعراء تبعًا لسعة الخيال واستعداد الشاعر لتكوين الصورة الخيالية، فتأتي كاملة أو ناقصة، وتغلب على بعضها صور الألوان أو صور الأصوات مما يمنح الخيال حرية التأليف بين تلك الصور بتنوع مصادرها، وإن كان الشاعر الكفيف لا يستطيع أن يمارس النشاط التخييلي بعناصر بصرية تخلو منها ذاكرته إلاّ أنّ خياله وبمساعدة حواسه الأخرى يستطيع أن ينتج تلك الصور ويستحضرها، وأن يكوّن منها تركيبات تخيلية جديدة يثير فيها خيال المتلقي ويحرّك مدركاته الحسية على عكس ما ذهب إليه باحث محدث[2]، وهذه الصورة المثيرة استطاع الصرصري أن يرسمها بإتقان ومهارة حين وظّف الألوان ومدركات الحواس في تجسيدها، فغدت صورًا تفرض نفسها أمام خيال كل متلق وكأنّه يبصرها عيانا، إذ جمع عدة صور فيه تعكس جمال الأزاهير التي شبهها بالأنجم الزهر نضارة، وصوّر خضرتها وأنهارها، ووظّف الاستعارة المكنية في بيان جمال تلك الصور حين جعل للسحاب عينًا تبكي، فيبصر المتلقي النور مبتسمًا في أرجاء رياضها، وتلك صورة تحتاج إلى عمق في الخيال حتى ترسم بهذا الشكل المثير الذي جعل النور يبتسم، إذ يقول:

أزاهير تحكي الأنجمَ الزهر نضرة وأنهارُها الأفلاكُ والخضرة السما
يضاهي ثغورًا أسفرت أقحوانها ونرجسها الأجفان من أعين الدّما
اذا ما بكت عينُ السحاب رياضّها ترى النور في أرجائها متبسّما
ويُسحرُ الببابَ الرجل أريجُها اذا نفسُ الأسحار مر مهينما

(1) الديوان ص335، وينظر ص152، 163، 173، 178، 323.

(2) ينظر شعر المكفوفين في العصر العباسي ص310.

تـرى زهـرًا سبطـا ومـاءًا مجعـدًا   تظنّ على الأمواج خطـًا مُنمنما
اذا ماس عطـف الرنـد يشـدو حمامها   كـأنّ لـه بالرنـد قلبًـا متيّمـا[1]

ويُلتمس الإبداع في أسباب أوجزها الصفدي بقوله: (إنّ ذهن الأعمى أو فكره يجتمع عليه ولا يعود متشعبًا بما يراه، ونحن نرى الإنسان إذا أراد أن يتـذكّر شيئًا نسيه أغمض عينيـه وفكّـر، فيقـع علـى مـا شـرد مـن حافظتـه)[2]، ويـرى كروتشه أنّ الواقع الحسي ليس سوى عامل مساعد للفكر في إبداعه، أما الإبداع الجمالي نفسه فليس له مصدر سوى الفكر عن طريق الحدس[3]، لذلك استطاع الصرصري أن يوظّف الحواس والفكر والخيال لتكرار رسم صوره الفنية مستعينًا بالتشبيه والاستعارة لتجسيد تلك الصور، وإيصالها إلى خيال المتلقي، إذ يقول في صورة أخرى:

ومهـد الأرض فامتـدت مذللـة   قد استبانت بهـا المسالك السكك
وبث فيهـا مـن الأزواج مـا شهدت   لـه بحكمـة صـنع لـيس يشـترك
وأثبـت الراسـيات الشـامخات بهـا   كأنهـا في يـدي زلزالهـا شـرك
وسـخر الفلـك للطـلاب منفعـة   يجـرين في البحـر والأمـواج تلتبـك
وأرسـل الريح تزجي للحيا سحبا   كأنهـن عشـار سـيرها الرتـك
سطـا بها رعدهـا حتى غدا دمها   فوق الثرى بسيوف البرق ينسفك
فعندها امتهدت منها الربا حلل الـ   أزهار وامتلأت مـن ودقهـا الـبرك

---

(1) الديوان ص438.

(2) نكت الهميان ص83.

(3) ينظر النقد الأدبي الحيث- محمد غنيني هلال ص313.

وجاء سلطان جيش الصحو فابتهجت ... رياضـها كثغـور زانهـا الضـحك[1]

والشاعـر الأعمـى نزّاع إلى الانفصـال عـن الـواقـع في بعـض الأحيـان واصطنـاع عـالمه الخيالي الخاص، إذ قد يكون مضطرًا إلى هذا النـزوع لتعـويض ما فقده من حاسة[2]، وإن استطاع في بعض صوره توظيف المعرفـة الثقافيـة عـن الواقع البصري وحاول أن يحاكيه أو يدنو منه.

والشاعر يوظّف اللغة لتوحي للمتلقي مـا يعنيـه، فينقـل قارئـه مـن عـالم الصحو إلى عالم الأحلام[3]، لذلك غدت الصلة وثيقـة بين الفـن والحلـم، وقـد يستمد الخيال إبداعه الفني مـن حرمانـه مـن الواقـع، وجسّـد الصرصـري هـذه الحقيقة حين يبتعد بخياله ليرسم صورة صنعها من الحرمان، إذ يقول:

كيف السبيل إلى حمى نائي المدى ... عـن غيـر أهلـه عـزيز المسـلك

من دونه للصب أطراف القنا ... وقواضـب البـيض الرقـاق البتـك[4]

وقد ينغمس الشاعر كليًا في حالة اللاوعـي عنـد كتابـة القصـيدة، فيبتعـد الشاعر الأعمى عن كل حالـة اتصـال حسـي، ذلـك أنّ (العبقـري في اللاوعـي يكتب عن الواقع بالتصور الذاتي له الخالص من كل الملاحقة الحسية، والمجرد من كل الشوائب المحبطة بالصورة التي يقدمها الوعي)[5].

إذ يرى ريفردي أنّ على الشاعر أن يبحث عن الوسيلة التي يتوصّل بها إلى

(1) الديوان ص348، وينظر ص102، 138، 233، 457.

(2) ينظر الصورة البصرية في شعر العميان: ص61.

(3) ينظر مع الشعراء، د- زكي نجيب محمود: ص97.

(4) الديوان: ص345.

(5) نقد الشعر في المنظور النفسي: ص167.

الآخرين (من خلال نقطة التلاقي في حلمه الشعري بالحقيقة إلى جلاء الصلة بين فكره والواقع)[1]، وتلك حقيقة جسّدها الصرصري حين مزج حلمه الشعري بالواقع، في قوله:

أحبابنا إن تكن أيدي النوى عبثت	بشملنا فهو بالتفريق منتهب
فأن حُبّكم وسط الحشاشة لا	تناله غِيَرُ الأيام والنوب
لولا عطفتم على صبٍّ بكم فعلت	به سطا البين مالم تفعل القضب
فؤاده نازحٌ مستأنسٌ بكم	وجسمه وهو بين الأهل مغتربُ
ماهبَّ نحوكم في الصبح نشرُ صبا	إلا وهزٌّ إليكم عطفه الطرب
ولا ترنّم قمريٌّ على فنن	إلا وظلّ من الأشواق ينتحب
يحنُّ نحو الحمى إذ تنزلون به	وليس بينهما لولاكم نسب[2]

فالواقع لا يكتسب أهميته لذاته بل هو وسيلة للإيحاء عما تنفثه النفس أو الخيال، ليغدو الإبداع الشعري فيضًا روحيًا يتسامى بالواقع الحسي إلى رحابه، لذلك فللخيال القدرة على صنع صورًا قد تكون أعمق في تعبيرها عن واقع الحياة المعاش، وأصدق دونما تجارب شخصية[3].

مع أنّ أغلب ما يدركه المرء في نفسه أثناء النوم هو في حقيقته صور سبق أن انتزعها الخيال من المدركات الحسية، إذ إنّ هناك من يستطيع أن يرى في اليقظة ما كان يمكن إدراكه في أثناء النوم[4]، لذلك نجد الصرصري يحاول أن

---

(1) النقد الأدبي- محمد غنيمي هلال: ص424.

(2) الديوان ص81.

(3) ينظر الأدب ومذاهبه- محمد مندور، ص10.

(4) ينظر الخيال في مذهب محيي الدين بن العربي ص18.

ينهج بنهج المبصرين تمويهًا وتنفيسًا، فيرسم صورة الطيف الزائر في الظلماء على الرغم من طول المسافات، إذ يقول:

واصــلتنا بطيفهــا ليــاءُ حــين أرخــت ســتورها الظلمــاءُ
قلــتُ أنّــي ولات حــين مــزار زرتنــا بالــدُّجى وأنــت ذكــاءُ
بيننــا في السُّــرى وبينــك بيــد وفيــافٍ دويّــة بهمــاءُ [1]

فالخيال هو الذي يقود حركة الحواس في تشكيل الصورة التي قد تؤدي إلى تراسل الحواس، لذلك تتعدد دلالات الصور ومعانيها، إذ (لم تتقيد الصورة بمفهوم واحد تظل ثابتة عنده لكنها تجاوزت هذا المفهوم الثابت إلى مفاهيم عديدة من خلال اقترانها بالسياق......... كما أنّ الصورة لا ترصد الحركة الخارجية للأشياء فحسب لكنها تعنى بالتفاعلات الشعورية الداخلية)[2].

والصورة عند ذلك تغدو صوغًا لسانيًا مخصوصًا جرى بواسطته تمثيل المعاني تمثيلا حسيًا مبتكرًا بما يحيلها إلى صور مرئيّة معبّرة، وما ذاك الصوغ سوى عدول إلى صيغ إيحائية هدفها تحويل غير المرئي من المعاني إلى محسوس وتقويم الغائب إلى ضرب من الحضور[3]، لذلك حاول الصرصري أن يرسم صور الحرب والوغى ويجسّد وقائعها في ذهن المتلقي، إذ يقول:

لمــن الأســنة بــرقها يتــألق في جحفــل كجلجــل يتبعــق

---

(1) الديوان ص58.

(2) مــن الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري- مراد عبد الرحمن مبروك ص108- 109.

(3) ينظر دلالة الصورة في النظرية النقدية، د- بشرى موسى صالح ص107.

جون صواعقه القواضب في الوغى	يصلى بها الجيش الخضم فيصعق
وقع السنابك في العجاجة رعدة	ودم الأعادي وبله المتدفق
خيل تصب على العدا غاراتها	بـرد المنية فـي معابـل ترشق
ماصبحت بالسوء ساحة معتد	الا ومساهـا غـراب ينعق
قوم على العادي سحاب مظلم	وهم لدى النادي شموس تشرق[1]

صورة الجيش والمعركة:

وإذا لم تكن ثمة إحساسات تقترن بما هو بصري، فإنّ المعنى الحقيقي يشوبه الغموض في خيال الكفيف ويبقى مجرد اقتران لفظي، لكنّ الصرصري حاول تجسيد صور بصرية من خلال الارتباطات الاقترانية، فغدت هذه الارتباطات الاقترانية اللفظية لديه مادة لصياغة صوره، إذ يقول:

إذا الحرب مدت للنزال رواقها	ودارت على قطب الهلاك رحاها
وكاد يزيل العقل رعد حديدها	ويختطف الأبصار برق ظباها
وعسعس ليل النقع في حومة الوغى	جلا بذكاء المشرفي دجاها[2]

فاستطاع أن يدغدغ خيال المتلقي من خلال توظيف حاسة السمع في تصوير رعد حديد الحرب، فضلا عن رسم الصورة البصرية حين جعل برقها يخطف الأبصار، وصورة ليل النقع المنتشر من أثر حركة خيول المعركة وانجلائه بذكاء المشرفي، وتلك الصورة تذكّرنا ببيت بشار الذي لمسنا أثره في هذه الصورة والذي يقول فيه:

---

(1) الديوان: ص327.

(2) م. ن: 569، وينظر ص140، 548.

كأنّ مُثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه[1]

ولتلك الصورة البصرية في وصف المعركة أهميتها لما تحمل من قوّة التصوير والخيال، وعمق التعبير، بشكل يمكّن الشاعر من تجاوز العلاقات التقليدية وإنشاء علاقات جديدة قد ترتقي بالكلمات إلى معاني أخرى لترسم لوحة متكاملة وجدت صداها في خيال المتلقي، فيشعر وكأنّ الكلمات تخرج ملتهبة، نزفت من جرح غائر في نفسه حين يرسم صورة مهولة لذلك الجيش من الفرسان، وهو يواجه الأعداء وقد حمي الوطيس وأثارت سنابك الخيل بحركتها الغبار الكثيف، واستمد الشاعر هذه الصور من الكون الفسيح في مشهد مهيب ومرعب، فالنفس تتصعد من هول المنظر بين عسعسة الليل وبرق السيوف، وتلك صورة قد يعجز المبصر- أحيانًا- عن رسم تفاصيلها.

توظيف اللون:

من المثير جدًا دراسة اللون ودلالته عند الشاعر الأعمى الذي يعيش الظلام الدائم، وكيف يستطيع تمييز الألوان ذلك (أنّ تمييز اللون خاصية بصرية نتيجة لتأثير شبكة العين، وعلى ذلك فالمصابون بالعمى الكامل لا يمكنهم تمييز اللون إطلاقا بالرغم من أن لديهم أفكارًا بديلة عن الألوان أو حتى حواسهم الأخرى وما يستذكرونه من محادثات شفوية أو ارتباطات انفعالية) [2]، فالشاعر المكفوف يحاول أن يجسد تجربته الشعرية في اللون دون أن يحسها، فالأنموذج الشعري العربي قد يفرض عليه- في بعض الأحيان- بعض الصور المكررة دون أن يعيشها، لذلك يعتمد المكفوف على الاقتران والمحاكاة لتكوين دلالات

---

(1) ديوان بشار: ص154

(2) سيكلوجية المرضى وذوي العاهات- مختار ص124.

الألوان، فالأبيض مثلا أصبح يقترن بالجمال والنقاء والوضوح، والأسود بالجهل والكآبة والظلمة والحزن، والأحمر بالعواطف الثائرة ولغة الشباب المتفجرة حيوية، فتغدو دلالة الألوان مرتبطة بما تثيره تلك المعاني في نفسه من مشاعر[1]، وترى (هيلين كيلر) التي أصيبت بالعمى وهي بالمهد، (أنّ الأعمى الذي لديه خيال، وروح العطف والإنسانية يشارك بالرغم من المبصرين في إدراكهم المبصرات، فإذا سمع كلمات تدل على الأضواء والألوان والأشكال خمّن واستعان بالحدس على فهم معانيها مقارنا إياها بغيرها من المعاني التي يدركها بحواسه السليمة، وأنا كذلك أفكر وأتعقل واستنبط كأنّ لدي خمس حواس)[2].

فاللون خبرة سايكولوجية على أساس فسلجي، وهو لا يؤثر في قدرتنا على التمييز بين الأشياء فقط بل يغير من مزاجنا وأحاسيسنا ويؤثر في خبراتنا الجمالية بشكل قد يفوق تأثير أي بعد آخر يعتد على حاسة البصر أو أية حاسة أخرى[3].

فاللون الأبيض مثلا رمز به في التراث العربي للطهر والبراءة والتفاؤل والرضا[4]، لذلك نجد أنّ اللون الأبيض قد أحتل مساحة كبيرة جدًا ضمن الألوان التي وظّفها الصرصري في شعره في انعكاس لطهره وصفاء نفسه، لأنّه يجد في هذا اللون تمثيلا للبراءة والطهارة، حتى يكاد يفوق سائر الألوان الأخرى، وقد عدَّ هذا اللون من الألوان البسيطة التي تبعث على حالة الهدوء

---

(1) ينظر بحوث نقدية في شعر الأندلسيين د. محمد عويد الساير ص116.

(2) معجزة التربية عند هيلين كيلر- عبد العزيز عبد المجيد ص128-129.

(3) ينظر سايكلوجية إدراك اللون والشكل- قاسم حسين صالح ص5.

(4) ينظر الصورة البصرية في شعر العميان- عبد الله عفيف ص41.

والطمأنينة والاسترخاء، فالبياض هو لون الثقة والرقة والسلام[1]، لـذلك نجـده ارتبط عند الصرصري بوصف السنة النبوية والشريعة السّمحاء تعبيرًا عن الأمن والطمأنينة والسلام، إذ يقول:

والحمـــد لله علـــى هـــدايتي　　للسـّنّة البيضــاء خـير مقتنـى[2]

ويكرر كثيرًا هذا الوصف في أكثر من قصيدة، كقوله:

فبشـرني خـير الأنـام بميـتتي　　علـى سـنّةٍ بيضـاء بـالحق تشـرع[3]

فاللون يشكّل جزءًا أساسيًا من نسيج النص الشعري، فعلى الرغم من أنّه أقرب ما يكون إلى عالم الرسم إلا أنّـه يمتلـك فاعليـة بصـرية تخاطـب الوجـدان والشـعور، وهـو بـذلك يتحـول إلى مؤشـر أو دال حـين يوضـع ضـمن سـياق لغوي[4].

وكثيرًا ما يصف الصرصري الشريعة بالبيضاء، وذلك لما يمثل هذا اللون في نفسه من صفاء ونقاء، إذ يقول:

شـريعتك البيضـاء بغيـة ناشـد　　ووصفك يعلو في النشيد الجـواهرا[5]

ويكرر هذا الوصف كثيرًا في أكثر من نص في ديوانه، كقوله:

---

(1) ينظر اللون في الشعر العربي قبل الاسلام (قـراءة ميثولوجيـة)، إبـراهيم محمـد علـي ص129.

(2) الديوان ص80.

(3) م. ن: ص271، وينظر ص50، 73، 82.

(4) ينظر جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى ص: 1355.

(5) الديوان ص226.

نسـخ الشـرائع كلـها بشـريعة بيضـاء تفصـح بالهـدى إفصـاحًا[1]

إنّ قراءة اللون عند الشعراء العميان تسعى إلى تناول الصور اللونية وإدراك جمالية اللون عبر السياق، إذ إنّ أهمية اللون تبرز من خلال نسيج النص الشعري، فاللون يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور، وبذلك يتحول إلى مؤشر أدل حين يوضع ضمن سياق لغوي، لذلك فهو يمتلك دلالته في إطار بناء الجملة الشعرية[2].

لذلك نجد كل وصف للنبي (ﷺ) في شعر الصرصري ارتبط باللون الأبيض، إذ يقول:

يامَنْ كسى عطفي قريش بردةً بيضـاء في الأنسـاب لـيس توسّـخ[3]

ورسم لنا صورًا جميلة في وصف الرسول (ﷺ) نابعة من إدراكه السمعي والخيالي، فصوّر نور وجه الرسول (ﷺ) ووميضه الذي يأخذه إلى الأمل والسعادة، لأنّه أبهى من بدر الدجى، وكان لمزج الألوان حضور فاعل في مخيلته ولاسيما حين أشرب لون الخد الأبيض بالحمرة التي يشبّهها بورد يبهر الناظرين مما أضفى على الصورة إبداعًا خلقيًا ولاسيما حين استعمل الفضة البيضاء في تصوير الجيد، وإنّ صياغة الأبيات وتداعي الألوان يوحي بأنّ الشاعر يصوّر الموصوف وكأنّه يراه، فعكس بذلك إحساسه تجاه النبي (ﷺ)، إذ يقول:

هو الأبلجُ البادي الوضاءة وجهُه كبدر الـدجى بـل كـان أبهـى وأجمـلا

كـأنّ مجـال النـور فـوق جبينـه سـنا بـارق أو واضـح الصـبح أقـبلا

(1) الديوان: 144، وينظر ص82.

(2) ينظر جمالية اللون في شعر زهير بن ابي سلمى- موسى ربابعة ص1355.

(3) الديوان ص153.

قسيم وسيم أوطف الهدب عينه بها دعج تسمو فيحسبُ أكحلا

وأشرب خداه البياض بحمرة كورد ندٍ هبّت له الريح شمألا

أغر الثنايا واضح النحر جيدُه من الفضة البيضاء أحسن مُجتلا[1]

فالشاعر الكفيف يكوّن مفاهيم عقلية ورموز تعبيرية عن المعطيات البصرية ثم يقوم بتعديلها وضبطها مع إدراكات المبصرين لكي يحقق التعويض والتكيّف مع المحيط[2]، لذلك نجد الصرصري يعود في أكثر من صورة إلى اللون الأبيض، فهنا يشبّه حجة النبي (ﷺ) بالصوارم البيض، إذ يقول:

حجبتك الصّوارم البيض عنا وحمت ربعك الرماحُ الظماء[3]

فاللون (لايدخل في نسيج النص الشعري على مستوى التركيب فقط. وإنما يتعدى ذلك إلى مستوى الدلالة)[4].

لذلك نشعر أنّ اللون الأبيض يحتل دلالات لها ارتباطات مميزة في وعي الشاعر الذي يقف أمام إنسان تمثله صفات خارقة ومميزة، فكان توظيفه للّون الأبيض يقترب من تناول المبصرين، وغدت دلالته تعبّر عن كل ماله صله بالجمال والصدق والوفاء.

وما هذا الميل إلى الوصف والتعبير باللون الأبيض إلا انعكاسًا لثقافة روحه ونقاء سريرتها، لما عرف عنه من سيرة طيبة التزمت السنّة النبوية العطرة، وتوظيف قريحته الشعرية في المديح النبوي الشريف، فالأعمى الذي لديه سعة

---

(1) الديوان: ص586، وينظر ص149، 200، 202.

(2) ينظر شعر المكفوفين في العصر العباسي ص290.

(3) الديوان ص59، وينظر ص61، 102، 404.

(4) جماليات اللون في شعر زهير بن ابي سلمى ص1363.

الخيال إذا سمع كلمات تدل على الأضواء والألوان خمّن واستعان بالحدس على فهم معانيها مقارنًا إياها بغيرها من المعاني التي يدركها بحواسه السليمة[1]، إذ يقوم برسم الأفكار البديلة في ذهنه وربطها بإيحاءات أصوات معينة، كما يروي النوّيهي أنّ (اعمى كان يجلس إلى البيانو فيقول لأصدقائه أتظنون أني لا أعرف الألوان التي تتحدثون عنها: هذا هو اللون الأحمر، ثم يوقع على أصابع البيانو لحنًا خاصًا، وهذا هو اللون الأزرق، ثم يوقع لحنًا آخر، وهكذا)[2].

واللون الأخضر من الألوان المبهجة المحبوبة، وهو أكثر الألوان استقرارًا لأنّه لون الطبيعة الدال على الخصب والنمو (له خواصه المسكّنة المهدّئة للجهاز العصبي، فهو لون الربيع والتجدد والأمل)[3]، إذ اهتزّت مشاعر الصرصري لهذا لهذا اللون المبثوث في الطبيعة الجميلة وأدرك جمال ذلك اللون حين وصف القبة الخضراء ولونها المأخوذ من الرياض، وجعله أجمل لباس، إذ يقول:

وحيا مرابع وادي العقيق	وسلع حيا كاشفا كل بوس
فألبسها من ملاء الرياض	وأثوابها الخضر أسنى لبوس
فلله تلك القباب التي	حوت كل معنى عزيز نفيس[4]

ويؤكّد حضور اللون بين حواسنا الذي يدل على الراحة والطمأنينة مضيفًا إلى قوله قيمة جمالية وتعبيرية، ولاسيما حين يشير إلى قصة الخليل (عليه السلام) مع النمرود، مشيرًا إلى تحول النار إلى روضة خضراء حوت خليل الله، إذ يقول:

---

(1) ينظر معجزة التربية (هيلين كيلر) د. عبد العزيز مجيد ص12.

(2) شخصية بشار- النويهي ص241- 242.

(3) اللون في الشعر العربي قبل الاسلام (قراءة ميثولوجية) ص212.

(4) الديوان ص233.

ولرشده بهت الكفـور وقطعـت   منـــه علائـــق مفـــتر مـــتحجج
وحياة بالعـذب المعـين وروضـة   خضــراء في نـار الغضـا والعـرفج[1]

فقد شكّلت الأنماط التصويرية البصرية في شعره مساحات واسعة دالة على كثافة الألوان، فكانت الظاهرة التلوينيّة جزءًا هامًا في تشكيل صوره البصرية بعناصرها الحسيّة المختلفة إلى جانب الحركة والضوء، فلكل لون معنى نفسي يتكون نتيجة للتأثير الفسيولوجي للون على الإنسان وهذا التأثير يترك خبرة شخصية تمتزج بشعور داخلي أو تخمين عام، ويتكوّن المعنى النفسي للون من ذلك الشعور فضلا عن الخبرة التي تكونت في الخيال[2].

فاللون الأسود نقيض اللون الأبيض، ارتبط بالظلمة وأجواء الحزن والكآبة، فهو أعمق الألوان ويمثل الظلام الكامل وانعدام الرؤيا، لذلك عُدَّ رمزًا للحزن، والموت، والألم، والخوف من المجهول والعدمية والفناء[3]، وربما يعكس صورة واقعية لما يعانيه المكفوف من ألم وحزن في نفسه، لذلك نجد الصرصري يشكو إلى الله- سبحانه- فتنة المغول ويشبّهها بظلمة الليل إذا سجى لما تحمل من ألم وخوف وحزن، إذ يقول:

اشـــكو إلى الله العظـــيم فتنـــة   ظلمـــاء كالليـــل اذا الليـــلُ ســـجى[4]

وقد تنتقل أحيانًا طبيعته السوداوية إلى سياقات أخرى فيها معنى الحسن

---

(1) الديوان: 138، وينظر ص534، العرفج: جمع عرفجة وهو نبات سهلي سريع الاشتعال الاشتعال بالنار- لسان العرب- مادة عرفج).
(2) الألوان نظريًا وعمليًا، د- ملحني ص67.
(3) ينظر اللغة واللون ص186.
(4) الديوان ص73.

والجمال والوقار، فاستخدام الدلالة اللونية قد يأتي لإكمال عناصر الصورة ويكون جزءًا منها، فتحتمل الفكرة التي تعمّد الشاعر إبرازها كما تجلت في خياله دون أن يهدف إلى الزخرفة اللغوية، ودون أن يحتفظ اللون الأسود بخاصيته، بل يحمل إيحاءً يعكس هدوء النفس، ويثير فرحها وإعجابها، كوصف الصرصري، حين يمدح الرسول (ﷺ)، واصفًا عمامته السوداء، على الوجه المنير فوق المنبر:

معتجــــرا عمامـــــة ســــوداء فــــوق المنـــبر
اخجـــل نـــور الصـــــ ـــصحو المـــنير المبـــدر[1]

فالصورة البصرية عند الشاعر الأعمى إبداع ذهني ينبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة، كما أنّ ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسيّة التي تحدث توترًا في الأعصاب، وحركة في المشاعر، لأنّها مثيرات حسّية يتفاوت تأثيرها بين متلق إلى آخر[2].

ويبتدع الشاعر ثنائيات كثيرة مصدرها الخيال، وهو يحاول أن يرسم صورة جميلة ويستذكر أيامًا تحول فيها الظلام إلى نور، ووميضًا أشعره بالأمل والتفاؤل، إذ يقول:

رعى الله بالبطحاء أيامنا التي بدت كوميض البرق ثمّ تولت[3]

ويرسم صورة دقيقة جدًا في وصف الضوء والنور وإزاحة السواد عن ظلمة نفسه، فجسّد عدة صور تلاعبت بخيال المتلقي حين يسأل عن مصدر ذلك البرق والضياء من العقيق، ويتواشج بصورة أجمل حين يجعلنا نتخيّل اهتزاز

(1) الديوان: ص181.

(2) ينظر الشعر العربي المعاصر– د. عز الدين إسماعيل ص129.

(3) الديوان ص112.

السيف وإضاءته، أو زفرات الشاعر الحارة التي تعكس صدى نفسه وكأنها نيران وضّاءة، إذ يقول:

أبــرقٌ بــالعقيق لنــا ضــاءا   أم الهنــديُّ هــزًا واتضــاءا

أم الزفــرات مــن كبــد كئيــب   أبــت نيرانــه إلا التضــاءا[1]

فالشاعر المكفوف يستفيد كثيرًا من العلاقات اللفظية التي يتحدث بها المبصرون، ليشكّل منها صورًا خاصة لمفاهيمه اللونية مثل (شمس مشرقة، نور الصباح، ضوء الضحى، إشراقة الفجر، الليل الداجي، خضرة الرياض،... الخ)، لتقترن تلك الألوان بخياله وإحساسه[2].

فاستعمال اللون لم يقف عند حد تخطيط الصورة أو إبرازها بالشكل الذي يحقّق لها اللون، وإنّما كان الدافع لذلك هو جعل هذه الصورة محفوظة بإطار من الأبعاد المتحركة بذاتها تضفي عليها الألوان ميزة ربما كانت تفتقر إليها قبل الإضافة[3]، وقد تتجاوز التشكيلات الصورية أحيانًا حدود السمع إلى الإبصار، من خلال تركيب صور كأنه يراها، فوضوح الألوان ودقتها منبعهما حواس الشاعر فضلا عن سعة مخيلته التي حاول فيها مزج الألوان مزجًا ساحرًا عكس بذلك دقة حسه وسعة خياله، وكأنه رسّام مبصر، فشكّل اللونان الأحمر والأسود فضلا عن نضارة اللون الأبيض الجمال الوضّاء لصورة الموصوف، حين يقول:

---

(1) الديوان: 45.

(2) ينظر بحوث نقدية في شعر الأندلسيين: ص117.

(3) ينظر الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها- نوري حمودي القيسي، مجلة الأقلام ج11، ج11، 1969 ص67.

وإذا ذكرت جماله فالبدرعنـ ... د كماله والشمس غببٌ سماء

بل يخجل البدر المنير إذا بدا ... وقد ارتدى بالحلة الحمراء

ويغضُّ يوم الصحو من شمس ... إن يعتجر بعمامة سوداء

يربي على درر الرياض نضارة ... لما يبرقع وجهه بحياء[1]

وقد تعطي الأبيات صورة بصرية لونية تستطيع أن تعبّر عن الجوانب المعنوية والحسية ونقل أحساس الشاعر، فللدلالة اللونية أثر في تقوية المعنى وتوكيده من خلال عقد الموازنات بين اللونين، فضلا عن توظيف الموروث الأدبي والثقافة الدينية، في استعمال اللون ودلالته في التعبير بصورته المجازية واللفظية (وما دامت الحواس والقلب ومدركاتها هي الرافد الأساس للصورة الفنية، فانّ علينا أن نتوقع حضور اللون في عملية الأداء الفني ليؤدي مهمة المفرد الحسية حيثما يكون لها مدلولها التأثيري)[2]، ووفّق الصرصري في رسم صورة الجنة ونعيمها وأنهارها وحورياتها بصور متتالية وظّف الألوان فيها توظيفًا ماهرًا، إذ يقول:

في جنّة طابت وطاب نعيمها ... من كل فاكهة بها زوجان

أنهارها تجري لهم من تحتهم ... محفوفة بالنخيل والرمان

غرفاتها من لؤلؤ وزبرجد ... وقصورها من خالص العقيان

قصرت بها للمتقين كواعب ... شبهت بالياقوت والمرجان

خضر الثياب ثديهن نواهد ... صفرُ الحلّ عواطر الأردان

---

(1) الديوان ص53.

(2) الاداء باللون في شعر زهير بن أبي سلمى- د- محمود الجادر مجلة كلية التربية المستنصرية المستنصرية ع (2) 1990 ص87.

طـوبى لقـوم هُـنّ أزواج لهـم في دار عــــدن في محـــلّ أمــــان
لـو تبصـر الحـوراء عنـد وليهـا وهمـــا فويـــق العـــرش متكئـــان
يتنازعـان الكـأس مـن أيـديهما وهمـــا بثـــوب الوصـــل مشـــتملان
هـــم يســمعون كلامـه ويرونـه والمقلتــــان اليــــه ناظرتـــــان[1]

فالشاعر يحاول أن يوظّف لغة العقل والشعر لنفث ما يختلج في نفسه من معاناة وأوجاع، لأنّ الانفعالات النفسية التي يعيشها الشاعر الأعمى هي التي تكوّن الدلالة النفسية في القصيدة الشعرية، فكان استعمال الصورة الفنية (وسيلة قرار من الواقع طلبًا للسلام الداخلي)[2]، وتعويضًا عن المفقودات النفسية وإثبات الذات. وكما تعبّر الألوان عن مدركات بصرية، فهي توحي في الوقت نفسه عن بعض الدلالات والأحاسيس الغارقة في بواطن الشاعر فلا يراها غيره لأنّها تعكس عواطفه وتجاربه الحقيقيّة والخيالية وما تشوبها من لواعج شخصيّة تحمل كذلك منحى نفسيًا.

ألفاظ الرؤية والبصر:

احتّل وصف العين مكانًا واسعًا في الأدب بصورة عامة، فكانت مبعث الفتنة ومدار السحر لأنّها أكثر الجوارح نطقًا، وأوثق اتصالا بالعقل حتى أنّ أكثر المجازات من عملها وإحساسها[3].

وفي الإبداع يحاول الفنان أن يعوّض ما حُرم منه في الحياة، ليستوطن الفن محل ذلك الحرمان، لأنّ الحرمان يذكي الخيال، أما الارتواء فيضعفه، ونقطة

---

(1) الديوان ص614.

(2) الأسس النفسية للإبداع الفني ص185.

(3) ينظر بشار بن برد- للمازني ص61.

البداية في الفن إنّما هي الغنى الداخلي الذي يكون نتيجة للفقر الخارجي، والشاعر الذي يخفف بالخلق الفني من عذابه يرى في أذاعه تتاجه شرطًا ضروريًا لاكتمال استعاضته به عن (عوز الحياة) لأنّ العمل الفني تحرير للشخصية بوصفه نوعًا من الإعلاء والتسامي[1].

ويستعمل الإنسان- غالبًا- كلمات لها صلة بالنظر والتخيل البصري للتعبير عن فهمه، فيقول مثلا إنّه (يرى المقصود) و(يرى الفكرة) و(يلقي نظرة) و(يرى الشواهد)... الخ، بينما يجد أنّ المفردات التي لها صلة بالحواس الأخرى أقل نصيبًا.

ووردت في شعر الصرصري مفردات ذات صلة مباشرة بعملية الإبصار، نحو ترى، أبصر، أراهم، أراك، ينظر، رؤياك، أكثر من عشرين مرة في ديوانه، فأسقط على العين إسقاطًا تعويضيًا، ربّما لأثر نفسي سببه فقدانه البصر، ويذكر في وصفه لفظة تراها أو أراها كثيرًا لتكتمل الصورة التقريرية في ذهن المتلقي، كقوله:

آه لو بلغت اليك على بعـ	ـدِ معانيك جسرة وجناء
إن تناءت بنا المسافة أبدت	أرنا فهي في السُّرى خرقاء
وتراها كأنّها حين تهوي	في الفيافي نعامة ربداء
ترتمي في الهجير ساعة تسعى	نحو ميراتنا المها والظِّباء
ولعمري لولا هواك لما طا	ب لمثلي الحرورُ والبيداءُ[2]

---

(1) ينظر شعر المكفوفين في العصر العباسي (المقدمة).

(2) الديوان ص59.

ويصرّح بلفظ الرؤيا ولاسيما حين يهتدي الإنسان من خلالها بمعجزات الرسول (ﷺ)، إذ يقول:

دخل الشرك في قلوبهم الغلـ ... ف دخول النصول في الأرعاظ

فأراهم ليهتدوا معجزات ... كافيات للصّبر الأيقاظ[1]

ويشير كذلك إلى لفظة الإبصار، ولاسيما في رؤية وجه الرسول (ﷺ) ليعبّر عن شوقه لرؤيته، إذ يقول:

ويا من اذا المشتاق أبصر وجهه ... فأنّ له بشرى وإن كان نائمًا

تعطف على ضعفي برؤية ... كريم فرؤياه تحط المآثما[2]

وأحيانًا يذكر لفظة العين ناكرًا عاهته وكأنّه يرى المعشوق ولا يهوى غيابه، إذ يقول:

وإن غاب عن عيني أنكرت ... وضاق علي الرحب من كل منفذ[3]

وتقترن ألفاظ الرؤيا بصوره التقليدية الموروثة التي التزم فيها لونًا من ألوان البديع وهو الجناس بين أواخر كل بيتين متعاقبين، كقوله:

لمن دمنٌ بالرّقمتين أراها ... محا رسمها طولُ البلى وعفاها

تحمّل عنها كل أغيد أنس ... ولم يبق إلا عُفرها وعُفاها[4]

وقد ترتبط ألفاظ الرؤيا عنده بآيات القرآن الكريم حين يوظّف بعض المفردات في تجسيد الصورة التي يريد رسمها، كقوله:

---

(1) الديوان: 262.

(2) م.ن: 450.

(3) م.ن: ص168، وينظر 28، 100، 152، 158، 168، 259، 450، 464، 540.

(4) م.ن: ص552.

رأى جنة المأوى وما فوقها ولـو رأى بعـــض مـــرآه ســـواه لتاهـــا

فما خانه قلبٌ ومـا بصـرٌ طغـى ولا زاغ عـــن اشـــياء كـــان رآهـــا[1]

وفي النص السابق توظيف واضح لقوله تعالى: ﴿ مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ ..... مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَىٰ ...... عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَىٰ .... مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَىٰ ﴾[2]

ونجد لألفاظ الرؤيا نصيبًا حين يصف جنة المأوى، وطيـب ثمارهـا وجمـال نخيلها وياقوتها، إذ يقول:

فانشـأ جنّـات لـبعض ثمارهـا علـى بعضـها فضـل لطيبـة مأكـل

ونخـلا لهـا طلـعٌ نضـيدٌ إذا بـدا تـــرى عجبـــا في قنـــوه المتعثكـــل

يرى لؤلؤًا طورًا وطورًا زبرجدًا وطـورًا كيـاقوت يـرى في التنقـل[3]

إذ يبدو أنه تأثر في هذا النص بقوله تعالى: « لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ »[4].

وقد تنشأ عند الشاعر الأعمـى ملكـات تميّـزه مـن غـيره مـن الشـعراء في تفكيره ومشاعره وسلوكه، فيلجأ إلى توظيف طاقاتـه كلّهـا في حواسـه الأخـرى ليعوّض خسارة البصر، ويغدو حساسًا مرهفًا مع ذكـر كـل مالـه علاقـة للرؤيـة بالعمل الشعري، فيعمد في كثير من الأحيان إلى استعمال ألفاظ الرؤيا اسـتعمالا مجازيا[5]، لكنّنا نرى أنّ الصرصري استعمل ألفاظ الرؤيـا بالعلاقـة المباشـرة بـين الفعل (أرى) والفاعل (العين)، وهذا ما يؤكّد قناعته وعدم ميله إلى الكآبـة الـتي

---

(1) الديوان: 569.

(2) سورة النجم الآيات 2، 11، 15، 17.

(3) الديوان ص365.

(4) سورة ق آية 10

(5) ينظر نقد الشعر في المنظور النفسي ص132.

ادّعتها الدراسات النفسية لشعر العميان[1]، وقد تشغله أحيانًا عاهته، فيهتم بعينه متأملا الشفاء والخلاص، ولطالما ترجّى الصرصري الشفاء قرب رسول الله (ﷺ) حين يمدحه، إذ يقول:

لعل بدر الدجى يرخي اللثام لنا   عن عارضيه فيشفي الواله الوصِبُ[2]

إذ يحاول أن يفصح عمّا يجيش في نفسه من تأملات وأماني، حين يجد في تراب مربع الحبيب محمد (ﷺ) شفاءً لعينه، إذ يقول:

تراب مربعه الرحبُ المنير به   شفاءُ عيني إذا ماشفّها الرمدُ[3]

التأمل والتنفيس

لا يمكن النظر إلى الصورة بمعزل عن نفسيّة الشاعر، لأنها تركيبة عقلية وعاطفية معقّدة تعبّر عن روح الشاعر، وتستوعب أحاسيسه، وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، بوساطة ميزة الإيحاء والرمز فيها، فهي عضوية في التجربة الشعرية، لأنّ كل صورة داخلها تؤدي وظيفة محددة متآزرة مع غيرها ومسايرة للفكرة العامة، بعيدة عن الاضطراب والتقرير في وحدة موجهه ومعبّره عما طلب إليها التعبير عنه، فالشاعر تظهر شخصيته على أية حال سواء تحدّث عن نفسه صراحة أو اختفت نفسه وراء خواطر صادقة تعلن عن صاحبها، وتبين آراءه وخصائصه، ومشاعره[4].

---

(1) ينظر نقد الشعر في المنظور النفسي: 133.

(2) الديوان: ص77: وينظر ذيل مرآة الزمان- لليونيني، 1/ 259.

(3) الديوان: ص216، وينظر ومرآة الزمان 1/ 278

(4) ينظر الصورة البلاغية عند عبد القادر الجرجاني 1/ 376، وينظر بين الكتاب والناس، للعقاد، ص73.

فالشعر عند الشاعر الكفيف يمثل شعر الشخصية أو شعر الظواهر النفسية أكثر مما يمثله عند الشعراء المبصرين، لذا فإنّ هؤلاء الشعراء يحملون أزمتهم فضلاً عن أزمة الآخرين.

والصرصري هام في حب الرسول (ﷺ) وتملّك ذلك الحب جوانحه وخياله، وفكره وخياله، فكان أنيسه الذي لا يفارقه، وحَوت لمحات متعمقة بصفات النبي(ﷺ) وفضائله، واتخذت من ذكره طريقًا للتعبير عن عواطفه ومشاعره النفسية، وهتفت نفسه للديار الحجازية بما فيها من مواقع ومجالس اتصلت بالرسول(ﷺ)، وصولاً إلى احتواء ترابها رفاته الطاهرة ومظاهر قبره الشريف، فمسألة التشوق تتعلق بقيمة المكان الفكرية والدينية، ويجسّد الصرصري هذا الشوق وذاك التأمل، بقوله:

ذكر العقيق فهاجه تذكاره ... صب عن الأحباب شط مزاره

وهفت إلى سلع نوازع قلبه ... فتضرمت بين الجوانح ناره

كلف برامة ما تألق بارقٌ ... من نحوها إلاّ بدا اضماره

يشتاق واديها ولولا حبها ... لم يصبه واد زهت أزهاره

شغفا بمن ملك الفؤاد بأسره ... ويوده أن لايفك أساره

لولا هواه لما ثنى أعطافه ... بان الحجاز ورنده وعراره

يامن ثوى بين الجوانح والحشا ... مني وإنْ بعدت علي دياره

عطفا على قلبٍ بحبك هائم ... وإن لم تصله تصدّعت أعشاره[1]

ويغرق في تأملاته وأحلامه، ويسلّي نفسه بالحلم في زيارة تلك الديار وإرواء النفس من عطر ترابها، فتدفعه أشواقه المتدفقة إلى إرسال تحياته لتلك الديار مع كل ركب يتخيله أو يسمع برحيله، إذ يقول:

---

(1) الديوان ص191.

خذ للحجاز إذا مررت بركبه | منّي تحية مغرمٍ في حبّه
واسأله هل حيّا مرابعه الحيا | وكسا الربيعُ شعابه من عشبه
واستمل من خير الصّبا لأخي الهوى | ماصحّ من اسناده عن هُضبه
فلينشر أنفاس النسيم عبارة | في رمزها معنى يلذُّ لقلبه
يغريه مسراها بأيام الحمى | إذ كان منشأ عُرفها من تربه[1]

ويرتسم على وصفه لتلك الأماكن لونًا من العبادة في رمزية للمقامات الإلهية التي حلّت فيها ذات الله عزّ وجل، فنجده يصف رحلة الذاهبين للحجاز، وكيف يطوون الفلا معبّرين عن اشتياق أرواحهم لزيارة تلك الديار، فيرسل معهم السلام والتّحايا، التي تعكس هيام روحه لزيارة تلك الديار الطاهرة، ويرسم صورة تعبّر عن شوقه وتمنيه زيارة تلك الديار من خلال لثم ثراها الذي يجد فيه شفاء غليله، إذ يقول:

يا رائحًا نحو الحجاز ميمما | يطوي الفلا بنجائب ونياق
بالله إنْ جئت العقيق فقف به | وابلغ تحية مغرم مشتاق
وأقرا السلام على أهيل المنهنى | واشرح لهم وجدي وما أنا لاقي
فعساهم أنْ يسمحوا بزيارة | الجوى ولواعج الأشواق
وإذا وصلت إلى المدينة سالمًا | وبلغت غاية منية العشاق
فالثم ثرى ذاك الجناب فلثمة | لسقا منا أشفى من الدرياق[2]

فاستلهم بالرمز الروحي ذلك الرباط النفسي البيئي والعشقي في بعض

---

(1) الديوان: ص85.

(2) م. ن: ص321، وينظر ص42، 54، 98، 110، 168، 319، فوات الوفيات 1/ 298، 1/ 311

قصائده، فارتبط بعضها بتلك الحقائق الرمزية المعبّرة عن الإحساس بالقلق والحيرة والأسى، فضلاً عن اللمحات المتعمقة بصفات الرسول (ﷺ) وفضائله، واتخذت من ذكره طريقًا للتعبير عن عواطفها ومشاعرها النفسية، لذلك نجد أنّ المدائح النبوية عند الصرصري قد أحكمت بنظمها غاية نفسية ملحّة للتوبة والرجاء، وخضوع النفس في ظل مبدأ التوسل والترجي لذلك الضعف والقلق والخوف أمام أحداث الحياة، وغموض المصير، فتلك المشاعر والأحاسيس الهائمة على نفسها في طلب الأمان والرضا والشفاعة، كانت الدافع الأول لتلك العواطف الدينية[1].

فالعمل الأدبي نشاط باطني لاشعوري كما أنّه رمز للرغبات المكبوتة في لاشعور الأديب، لذلك نشعر أنّ الشاعر وجد في فنه السبيل لتجاوز وحشة الواقع وضراوته، حين وجدت ذاته الفسحة المثلى لتتغلب على نسبة وجودها.

وغالبًا ما يبتدئ قصيدة المديح النبوي بصور تقريرية مباشرة تصوّر غزلاً محتشمًا، وشوقه وصبابته، ثم يذكر معالم الجزيرة العربية التي شرّفها الرسول(ﷺ)، وعلى الأغلب أنّ الشاعر لا يقصد الغزل لذاته، بل يتخذه مسارًا إلى غرضه الرئيس، وقد لا تدخل أسماء معالم الجزيرة في باب التقليد للقصيدة العربية القديمة، لأنّ هذه الأماكن التفّت حولها الكثير من الصور والمعاني الدينية التي أخذت حيّزها في نفس الشاعر، فنجده يرسم صورة لنفسه وهي تنفث زفرات الألم والحنين، ودموعه تسفح شوقًا من ألم الفراق متناسيًا تأنيب العذول، ويتأسّف حين لم يجد من يرحم ذا كبد حرى، فيتقرّح ألمًا وأسى لفراق تلك الديار، فيقول في مطلع إحدى قصائده المدحية:

---

(1) ينظر المدائح النبوية في أدب القرنين السادس والسابع الهجريين، د- ناظم رشيد، ص112.

أجل أزف البين الوشيك المطوح ... فخل غداة البين دمعك يسفح

ولا تخش تأنيب العذول على البكا ... فأي فراق ليس للصب يفضح

وما عذر من لم ينزح الدمع جفنه ... غداة التنائي والأحبة نزح

وكيف يطيق الصبر مَن حال بينه ... وبين حبيب القلب بهماء صحصح

وهل يرتجي سلوان قلب غرامه ... قبيل بـراح الظاعنين مبرح

فيا أسفي مافي البسيطة راحم ... لذي كبد حرى تذوب وتقرح

له زفرات كلّما أستن بارق ... وهبّ نسيم من تهامة ينفح(1)

إنّ وقوف حدود الزمن أمام تلك الديار قد يرصد لنا المشاعر والأحاسيس التي تنفثها نفس الشاعر وسط تعاقب الأحداث في العراق آنذاك، وفقدان القيمة المكانية التي يصبو إليها، وجد الشاعر في الحنين إلى تلك الديار مواطن الأحلام، وبديلاً حقيقيًا لموطنه المضطرب، سواء داخل نفسه أو خارجها والتي أراد لها وجودًا حقيقيًّا في ذاته، فالخواطر الوجدانية والأحاسيس القلقة قد تتجمع وبصورة غير محددة في نظمه للمدائح النبوية، ولاسيّما حين تضيق نفسه من هموم عصره، فينشد التنفيس في طلب الأمل الضائع، وتغدو روحه إلى رسم تلك الصور الحجازية التي تجد فيها ملاذها وسرورها، حين تقوم بعض صوره البصرية على الوصف والتقريرية المباشرة، وهو يصور حاله وشوقه لتلك الديار، وعبراته التي تسحّ حنينًا من ربا تلك الديار، فيقول:

لو وفى مُولعٌ بليّ العِدات ... لم تُخني الدموعُ بين العداة

ناظرٌ بالبكاء أضحى حسيرًا ... وحشا تنطوي على الحسرات

---

(1) الديوان ص147، صحصح: صحراء جرداء.

أتمنـى أرض الحجـاز ودونـي حـاجزٌ مـن صـوارف النائبـات
كلمـا أهـدت النسـيم عـبيرًا مِـنْ رُباهـا أجـود بـالعبرات[1]

وأحيانًا يرسم لنا صورة بصرية في وصف الطبيعة وأجواءها، وما يدور فيها من حوادث وكأنّه يراها، ولاسيّما في وصف الأجواء الممطرة ووصفه لتلك المناظر حين يجعل البوارق تبتسم، والغوادي تستهل وتعلن البكا، فيغدو الجو نضرًا أنيقًا مُعطرًا في الفضا، وتلك صورة مركبة يصعب تركيبها ووصفها حتى على المبصر، لكنّه استطاع بحواسه وخياله أن يرسم تلك الصورة الأنيقة، إذ يقول:

سقى الله الحِمَى وهضاب سَلع حيـا تحكـي بـه الأرض السـماءا
إذا ابتسـمت بوارقـه اسـتهلت غواديـه وأعلنـت البكـاءا
إلى أن ينشـر النـوّار فيهـا ملابسـه ويكسـوها المـلاءا
فيضـحى جوّهـا نضـرًا أنيقـا يُعطّـر نشـره الأرجَ الفضـاءا[2]

وتلك صور مركبة رسمها الشاعر بوحي خياله حين يستمد مكوناته من حواسه الأخرى، إلا أنّ صوره البصرية في وصف الطبيعة تقف فقيرة أمام صوره الأخرى، وربما يعود السبب لاضطرابها في تلك الحقبة، ولم تكن بالصورة النضرة التي يسمع حديثها من المجتمع، وذلك لكثرة الفيضانات في نهري دجلة والفرات حتى كان ماؤهما يلتقي في بعض الأماكن من العراق، وذلك يؤدي إلى تلف البيئة وخرابها، لذلك جاءت صورة محدودة في هذا الجانب.

(1) الديوان: 106، وينظر ص42، 45، 49 ،50، 82، 99، 100، 104، 192، 248، 578.
(2) م. ن: 46.

الفصل الثاني
وسائل تشكيل الصورة البصرية
في شعر ابن جابر الأندلسي

الفصل الثاني

وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر ابن جابر الأندلسي

وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر ابن جابر الأندلسي:

تعدّ اللغة الشعرية من أهم مكونات البناء الفني للقصيدة، وهي من مكونات الصورة البصرية التي تتكون بوساطة صياغة تركيبية خاصة، فهي- الصورة البصرية- طريقة من طرائق التعبير عن العالم الخارجي للشاعر من خلال رؤيته الخاصة للعالم والأشياء، ولاسيما حين يمتلك القدرة في التأثير في المتلقي ليشاركه خيالاته وأفكاره وانفعالاته، فالصورة (دائمًا غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع، لأنّ الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع).[1]

فالشاعر ينفث ما يجول في نفسه من مشاعر وخواطر على وفق رؤيته للواقع وليس انعكاسًا مطابقًا له، فالكلمة التي تدل على شيء ليس من الضروري أن يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصودًا به استحضار صورة هذا الشيء في الذهن، فالشعر فن لغوي وصورة مشكلة من اللغة، والتي هي مجموعة من العلاقات، فإذا ما تمّ نقله إلى لغة أخرى اضطربت العلاقات المكونة للصورة[2].

(1) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية د- عز الدين إسماعيل ص127.

(2) ينظر م. ن ص131 واللغة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي تلازم التراث والمعاصرة د- محمد رضا مبارك ص27.

وقد تتبلور الطاقات الخيالية للقصيدة من خلال هذه العلاقات البنائية للغة الشعرية، فالصورة عملية إبداعية تستمد عناصرها من الواقع وتؤطّر بتصورات الخيال، وقد اعتمد ابن جابر الأندلسي في رسم صوره البصرية على مؤثرات خارجية وداخلية تمثلت في عناصر عديدة من أهمها:

التراث الأدبي والديني:

قد تكون الصورة البصرية التي يرسمها الشاعر الأعمى عبارة عن اقتران لفظي استوطن ذاكرته، ثم حاول استدعائه لتركيب صورة بصرية جديدة قد لا تقابل في ذهنه شيئًا يمت إلى الواقع المرئي بصلة، لأنها تركيب لفظي اعتمد اللغة والخيال والانفعال، فعند فقدان البصر يُفقِد الدماغ القدرة على الإتيان بالصورة البصرية، لأنّه فقد القدرة الذاتية في الاستعمال المجازي ذي الصلة المباشرة بالبصر سوى ما يقلّده ويحاكيه وما كان حصل عليه من اكتساب معرفي، فالعين أوثق اتصالا بالدماغ ثم بالعقل حتى لنرى أنّ أكثر المجازات مستمدة من عملها وإحساسها، والعقل عنها أفهم وبها أقوى وأقدر إذا شابه ما يقول في الجمال وما يصف به شعوره كلام البصير ووصفه، فإنّ هذا لا يكون- على الأرجح- إلا تقليدًا بمقدار ما أشربت نفسه من روح اللغة وأساليب التعبير فيها[1].

ولا نعني بهذا الكلام أن نبخس الشاعر حقه ونجرّده من الإبداع فهو يمثل مقاييس عصره ويتأثر بتلك الأجواء الأدبية الشائعة آنذاك.

إذ نجد الشاعر قد استلهم روح الشعر العربي القديم مما رسب كثيرًا من رواسب الشعر العربي القديم ألفاظا ومعاني وأسماء، فنراه في مديحه النبوي يعتمد التشبيهات المتوارثة والمألوفة عند العرب كقوله في وصف الرسول (ﷺ):

---

(1) ينظر بشار بن برد- للمازني ص61

يـا أهـل طيبـة في مغنـاكم قمـر   يهـدي إلى كـل محمـود مـن الطُّـرُق
كالغيث في كرم والليث في حرم   والبـدرُ في أفـق والزهـرُ في خلـق[1]

فالغيث والليث والبدر والزهـر تشـبيهات متوارثـة في الكـرم والشـجاعة والجمال والخلق، فتوظيف التراث يضفي على الصورة ثوبًا فنيًا جديدًا، ويـؤدي دورًا فاعلاً من خلال استلهامه في القصيدة.

ونجد أنّ هذه الصورة تتكرر عنده في وصف الرسـول (ﷺ) وإن حـاول أن يخرجها بصياغة جديدة يحاول فيها إثارة خيال المتلقي كقوله:

نـورُ الـنبيِّ أم الصـباحُ تبلَّجـا   وشـذا الحجـاز أم العـبيرُ تأرّجـا
....
سترى إذا ستر الدجى من وجهه   صُـبحًا أضـاء بجـنح ليـلٍ إذ دجـا[2]

ومن صوره التقليدية قوله:

شـعرٌ كالليـل يبـدو تحتـه   قمـرٌ قـد حـار شـعري في صـفاته[3]

فتشبيه الشعر بالليل في سواده، والوجه بالبدر في بياضه وجماله من الصـور المألوفة جدًا عند العرب حتى في النثر، واعتمـد علـى حافظتـه كـثيرًا ولاسـيما عيون الشعر الجاهلي والإسلامي، إذ نجده في أحيان كثيرة يحاكي تلـك القصـيدة وينسج شعره على منوالها محاكيًا وزنها، وقافيتهـا، ومفرداتهـا، وصـورها، لكنـه يخرجها بإطار جديد يتفق وصياغة العصر الذي يعيش بـه فتـأتي بقالـب جديـد مؤثر يستطرب القلوب ويهزّ الذهن، كقوله محاكي قصيدة بانت سعاد:

---

(1) شعر ابن جابر 100–101.

(2) نظم العقدين 129–130 وينظر شعر ابن جابر 147، 165.

(3) شعر ابن جابر الأندلسي ص30.

بانت سعادُ فعقدُ الصبر محلولُ والدمعُ في صفحاتِ الخدِّ مبذولُ

....

وإن نظرتُ لوجه الشمس مُذْ هجرتْ فإنما هو تشبيهٌ وتمثيلُ

لمياءُ لا يعرفُ المسواكُ مبسمَها لأنهُ بذكيِّ الطِّيب مصقولُ

تفترُّ عن مثل نظْمِ الدرِّ ذي شنبٍ كأنهُ بمُذاب الشَّهد معلولُ

تبري القلوبَ بسيفٍ من لواحظِها في حدِّهِ من كَلال اللحظ تفليلُ

بدرٌ يلوحُ وغُصْنٌ في كثيبٍ نقا عليه ثوبٌ من الديباج مسبولُ

ثم يصف الرسول(ﷺ) وصحابته الأبرار:

قومٌ وجوههمُ بشْرٌ وأنملُهمْ بذْلٌ وربعهمُ بالعزِّ مأهولُ

تضيءُ احسابهم ليلا وأوجههمْ كأنما في الدجى منهم قناديلُ

زُهرُ الوجوه كرامُ الفعل عندهَم لكلُّ صعبٍ من الأشياء تذليلُ[1]

وله قصيدة أخرى شطرها الثاني مقتبس من معلقة امرئ القيس وسمها في مدح الرسول (ﷺ)[2]

ويرسم صورة أخرى يستغرق رسمها وقتا في خياله حين يعمد إلى جمع عدة صفات مألوفة للرسول (ﷺ) تؤكّد عظمته وعظمة هدايته، إذ يقول:

حيثُ الذي إنْ بدا في قومه وحَبا عُفاتهُ ورمى الأعداء بالنِّقم

فالبدْرُ في شُهبه والغيثُ جاد لذي مَحْلٍ وليثُ الشَّرى قد صالَ في الغنم

وإنْ علا النقْعُ في يوم الوغى فدَعا أنصارهُ وأجالَ الخيلَ في اللُّجُم

---

(1) شعر ابن جابر 103-104، ونظم العقدين 429- 430.

(2) م. ن: ص90.

ترى الثُّريـا تقـودُ الشُّـهبَ يُرسِـلُها ليثُ هـدى الأسْـدَ خـوض البحـر في
أخفـوا في الإنجيـل والتـوراة بعثَـهُ فـأظهرَ اللهُ مـا أخفـوا بـزعمِهم[1]

وبدأ تأثره بالشعر العربي القديم واضحا في رسم صوره البصرية كقوله:

في خـدِّها شـبهٌ للخـال أوشـيةٌ بما حوى الحسنُ مـن ألطـاف أسـرارِ
وشيٌ من الحسن لم يحتجْ لصنع يـد تبـاركَ اللهُ هـذه صـنعةُ البـاري[2]

إذ يبدو هنا أنّه تأثر بقول ابن الوردي:

إن قال لي صف عذاري وصف مبتكر ووجنتي قلت: خذ يا صنعة الباري[3]

وجاءت صوره الأخرى في تشبيه الناس بالنجوم التي تطلع وتغور، والوجه بالبدر في الظلماء، والبحر بالكرم، والدموع بالعقيق، والثغر بالجمان، من الصور المألوفة والمعتادة عند العرب.[4]

ويوظّف المأثور من التراث العربي في صوره تعويضًا عن فقدان حاسة البصر، لكن صوره التقليدية هذه جاءت متأثرة ببيئة الأندلس ورياضها الجميلة، فهو فضلا عن الصور التقليدية نجده يستمد من الطبيعة صوره ويصوّر جنى الروض من خلق الممدوح ونسيمه من شذاه، ثم يصوره بالجنة في الجود في كل حين بعد أن قصر حاتم عن نداه وكرمه، إذ يقول:

---

(1) شعر ابن جابر ص143.

(2) ينظر م. ن 90.

(3) ديوان ابن الوردي ص255.

(4) شعر ابن جابر 38، 148، 128، 165، 147، 113، 175، نظم العقدين ص 279، 302، 302، 371، ديوان المقصد الصالح ص34، 257.

هـل يُقـاسُ البـدرُ مجـدًا بـه أو يسـاوي البحـرُ أدنـى نـداه

هل جنى الرّوض سوى خُلْقه أو نسـيمُ الـرّوض إلا شـذاه

هـو كالصُّبح إذا مـا بـدا يحمـدُ السـاري لديـه سُـراه

هـا هـو اليـومَ وهـا حـاتمٌ قاصـرٌ يـوم النَّـدى عـن مـداه

هـزُّ أغصـان ثمـار العُـلا فـاحتوى مـا شـاءهُ واجتنـاهْ

هـو كالجنّـة في جـوده فهـو يُـؤتي كـل حـين جَنـاهْ[1]

فعلى الرغم من فقدانه لحاسة البصر إلا أنّنا نلمس أثر البيئة الأندلسية وطبيعتها الخلابة حاضرًا في شعره ووصفه وتشبيهاته للممدوح المستمدة من فوح تلك الطبيعة.

لكنّه وفي صور كثيرة يكرر صوره في الممدوح، وكأنّها قوالب جاهزة يصوغها وقت المدح، إذ نجد أنّ أغلب التوصيفات قد تكررت في أكثر من صوره، كقوله:

طوِّلْ رضاهُ ودعْ كلا وإن سخطوا فما رضاهم بذي نفعٍ إذا سخِطا

طالَ الكواكبَ فوق التّرْبِ طائعُهُ ومَن يخالفْهُ فوق النجم قد حبطا

طلقٌ حديثُ الوغى للّيث يُسندُهُ وفي المكارم يروي مِن حديث عطا

طامي البحار على ما شئت من دُرَر رِدْ دُرّهُ أو فكـن للـدُّر ملتقطـا

طعنُ العُداة وبذْلُ المالِ غايتـه فالبأس والجودُ في كفّيه قد بُسطا[2]

وإن كان التقليد والمحاكاة ضرورة فنية للشاعر الكفيف في صوره البصرية،

(1) ديوان المقصد الصالح ص66.

(2) م.ن: 99- ينظر ص198، 217، 222، 225، 235.

لكنه استطاع أن يعيد صياغة الصور القديمة المألوفة وإخراجها بإطار جديد يعكس ذائقته وقدرته الفنية، ويمضي الشاعر في تطلّعه إلى المثال السامي من خلال تصوير خيالي يضفي على الأشياء قيمًا مثالية قد تبتعد عن الواقع، ولاسيما صور المدح التي احترفها، كقوله:

هو البحر كم أغنى عُفاةً وكم أفنى عُداةً دهاهم موجُه المتلاطمُ
سليلُ ملوكٍ أورثوا المُلك مُذ دهر إذا مرَّ منهم حازمٌ جاء حازمُ
ترتّبهم في لَبّة المُلك دنياهمُ كما رتّب الياقوتَ في السّلك ناظمُ[1]

فصورة البحر صورة مألوفة، لكنه جعل ترتيب سلالة الملك كالياقوت في السلك ناظم، وتلك صورة أبدعها خياله لم تكن مألوفة كثيرًا.

واستطاع أن يرسم بعض الصور من خلال تظافر الخيال مع حواسه الأخرى، إذ يقول:

وفي الغدائر منها والجبين غدا للّيل والصُّبح تمثيلٌ وتشكيلُ[2]

ففي هذا التركيب اللغوي نتذوق الصورة من خلال التقديم والتأخير حين شبّه الجبين بالصبح، والغدائر بالليل، وتضافرت حواسه مع خياله في رسم صورة عكست قدرته التصويرية.

وقد يثير مخيّلة السامع في رسم صوره حين يكثر من التشبيه بالصباح، فهو يدرك تمامًا لون الصباح ساعة انبلاجه، لذلك يوظفه كثيرًا في صوره، كقوله:

قد حُجبتْ في دنها دهرًا إلى أنْ برزتْ كأنها صُبحٌ فشا
لم يبقَ من جوهرها إلا سنا يُنشئُ أفراح الفتى إذا انتشى

(1) ديوان المقصد الصالح: 61.

(2) شعر ابن جابر ص105.

كأنها والكأسُ قد حُفتْ بها   مُتيَّمٌ أصبَح مَضروم الحشا[1]

ففي النص دلالة شعورية ونفسية ولاسيما حين يشبه الخمر في البيت الأول بالصبح في ساعاته الأولى، وفي البيت الثالث تضمنت الصورة عنصرا الكأس والمدام، الأول الضمير العائد على المدام، والآخر الكأس.

والمشبه به هو المتيّم وأحشاءه المحترقة، حين أصهر هذين العنصرين في سبك واحد، ويتمثل هذا السبك في ذكر العنصر الأول متيّم ثم إعادته بجملة فعلية وصفية تضمّنت على العنصر الآخر أحشاء المتيَّم المحترقة، وتغدو الصورة هنا أكثر تعقيدًا من إضمار عنصر المشبه الآخر في الشطر الأول، وفي هذا السياق استثمار للوقفة الزمنية بين الشّطرين وإثارة لخيال المتلقي.

صورة المرأة:

كان للمرأة النصيب الأوفر في صوره البصرية، ولاسيما حين يصوّر نفسه العاشق الذي يعاني الظمأ والحرمان الذي لا يروى صدده سوى لحظة الوصال، فتعددت صوره في وصف المرأة حين اعتمد في بعضها على الصورة التقليدية التي حاكى فيها صور القدماء في التشبيهات المألوفة، كقوله:

أشاعوا سُلوّي كيف أسلو عن التي   إذا أسفرتْ خِلْتَ الصباحَ أضاءَ
أماطتْ عن البدر المنير رداءَها   وأرخت على الغصن القويم رداءَ[2]

---

(1) شعر ابن جابر: ص180.

(2) ديوان المقصد الصالح ص58.

والتشبيه بالصبح والبدر والغضن القويم صور ألفها العرب.

لكنه في بعض صوره يصف المرأة وكأنه يراها حين تسقط قواه أمام لواحظها التي هي كالسيوف تسفك دم العشاق، إذ يقول:

سلّت علينا سيوفا من لواحظها ... وما لنا من سيوف اللحظ من واقي

أضحت لسفك دم العشاق هادرةً ... فما ترى دية على قتل عُشّاق(1)

وفي بعض صوره استطاع أن يلبس الصورة المألوفة ثوبًا جديدًا لتبدو بحلة زاهية وكأنّها من صنع يده، حين صاغها صياغة جديدة عكست ذائقته وقدرته في تنسيق الجمال وصياغته ليرسم لنا صورة جميلة تجد مكانها في الخيال، إذ يقول:

شمسُ الخدودِ وليلُ الشعرِ قد غطشا ... لقد أثارتْ بقلبي للهوى دهَشا

شمسٌ بليلٍ لعمرُ الله ما سُمِعتْ ... فاعجبْ لنادرِ هذا الحُسْن كيف نشا

شعرٌ ووجهٌ وخدٌ فوقه مُقَلٌ ... ليلٌ وصبحٌ وروضٌ ناعمٌ ورشا (2)

فجمع عدة تشبيهات في صورة واحدة حين اجتمع في جمال الموصوفة الليل والصبح والروض الناعم والرشا.

واستطاع في صورة أخرى أن يركب عدة صور استمدها من التراث وصاغها بأسلوب يدل على قدرته الخيالية وعبقريته حين جمع تشبيهات غير مألوفة وجعلها منسجمة متآلفة في رسم صورة متكاملة عكست براعة خياله وحواسه، إذ إنّ المتلقي لهذه الصورة يشعر وكأنّ صائغها مبصر فمن الصعب أن تصوغ صورة كهذه من دون جمعها من خلال البصر، وتلك قدرة فنية عالية في توظيف حاسة السمع والحواس الأخرى لرسم تلك الصور في خياله وإعادة

---

(1) شعر ابن جابر الأندلسي ص101.

(2) ديوان المقصد الصالح ص91، غطش: أظلم.

تركيبها وكأنّه يراها بعينيه وعقله، وخياله، لأنّه في هذه الصور يدرك الألوان والأشكال إدراكًا مألوفا، ولندع الصورة تعلق عن نفسها، إذ يقول:

كأن الدّجى زنجيةٌ وهلالـه ... سوارٌ تُرينا في يدها نصفا
تناول بالكفّ الخضيب نجومَه ... فكلٌّ غدا منهنّ في حَلْيه صِنفا
تختّم منها بالثُّريا بَنانُهُ ... وقد جعل الشّعري لأذانه شنفا
كأنّ بني نعش جواهرُ قد طفت ... على الماء لكن كاد أوسطُها يخفى
كأنّ سهيلا راهبٌ فوق مرْقبٍ ... تخلّى عن الدنيا فلم يتخذ إلفا
كأن الدجى والصبحَ جيشان ألّفا ... من السود والبيض الأعاريب فاصطفّا
كأن طلوع الشمس في أثر الدُّجى ... مُحيّاك يبدو والعَجاجُ قد التفا
وخيلٌ إلى خيلٍ وأسدٌ قد التقت ... بأسْدٍ ونارُ الحرب تُورى فلا تطفا
وقد هبَّ من لمع الصّوارم في الوغى ... وميضُ بروقٍ يخطف القلب والطّرْفا[1]

وتلك صورة توصف نفسها بذاتها.

وكذلك قوله:

لاحت هلالا وانثنت غُصنا ... ورنت رشًا وتساقطت طلا
لاقت ذوائبها خلاخلها ... فتوافقا في فتنتي فِعلا
لاشك أنّ القرطَ أرسلها ... في أمر فتنتنا بها رُسلا
لانت فماج الردفُ وانعطفت ... قدًا فخالف عُلْوُها سُفلا
لاغرو أنّ الخصر خفّ وقد ... مالت روادفها به ثِقلا

(1) ديوان المقصد الصالح ص40، شنف: قرط يوضع في الآذان وينظر ص58، 91، 141، 143، 162، شعر ابن جابر ص25، 28، 34.

لا لـومَ في عـذراءَ لـو عَرضـت   وقفـت لهـا شمـسُ الضُّحى خجلـى
لاشــكَّ أنَّ البــدرَ يعشــقها   ولِـذاكَ يتَّخــذُ الدُّجــى سُبــلا[1]

وهنا صورة متكررة في ديوانه من حيث غزارة الصور البصرية من خلال رصد عناصرها ومنها: (الهلال، الغصن، رشا، طلا، ذوائبها، خلاخلها، القرط، الردف، قدا، الخصر، الروادف، العذراء، شمس الضحى، البدر، الدجى)، فهذه العناصر مُدركة بصريًا من لدن المتلقي وقد أسهمت بصورة كبيرة في رسم تلك الصور، وتلك بعض أجزائها التي تفاعلت مع عناصر أخرى لتكتمل الصورة الكلية منها: (لاحت، انثنت، تساقطت، لاقت، أرسلها، ماج، انعطفت، علوها، سفلى، مالت، عرضت، وقفت، خجلى،...الخ). والتي وجدت مكانها في رسم تلك الصورة حين ساعدت على حركة العناصر الأخرى لتشكيل الصورة البصرية في الاعتماد على خيال الشاعر الخصب في تجسيد تلك الصور البصرية في ذهن المتلقي وخياله.

إنّ للذوق في الفن قيمة سيكولوجية جمالية تتجلى في قدرته على الخلق والإبداع، ويمتاز بالدقة والطبع والحس الجمالي، والخبرة والدربة الفنية، كما أنّ الأدب صورة نفسيّة لشخصية الشاعر، فالتنفيس والتّوصل عنده دافعان متلازمان وشرطان ضروريان لبروز الفن، وهما رغبة الفنان في أنّ ينفّس عن عاطفته، ورغبة في أن يصنع هذا التنفيس في صورة تثير في متلقيها نظير عاطفته[2]، ففي هذا الجو المليء بالضبابية والعتمة وربما الانسحاق النفسي نلمس الذات المتمردة للشاعر حين تتبدى أمامنا أسرار نفسه لنسمع أنّات روحه

---

(1) ديوان المقصد الصالح ص175

(2) ينظر وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي- محمد النويهي ص27.

وأصواتها التي تحلم بعالم أكثر خصبًا، فتتكرّس طاقات روحه العاشقة وقدراتها الممتدة على التسامي والعطاء لتصيّر أحزان القلب واقعًا جميلاً أو حلمًا ورديًا.

وقد تتأثر صوره في وصف المرأة بالصور القديمة من خلال استذكار تلك الأماكن التي وقف عليها الشعراء، إذ حاول أن يجمع بين الصور التراثية وأثر بيئة الأندلس من خلال كثرة الوصف والتشبيه، ولاسيما بالورد وألوانه مما يشير إلى أثر بيئة الأندلس الطبيعية في شعره، كما في قوله:

لعبتْ بالعاشقينَ الحسان	والهوى في كلّ حالٍ هوانْ
رُبَّ قومٍ عُرف العزُّ فيهم	ثمّ لمّا عَرفوا العشق هانوا
بين نعمانَ ونجدٍ ظباءٌ	ما لقلبي من هواها أمانْ
يُسكرُ العاشقُ مُنها رُضابٌ	بل مدامٌ لم تَحُزْها دِنانْ
حُلّيت بالحُسن وصفًا فأغنى	أنها بالحلي يومًا تزانْ
كحلٌ من غير كُحلٍ وجيدٌ	ليس للدرّ عليه امتنانْ
وبخدّيها لنا غصنُ وردٍ	ليس يخلو من جناهُ أوانْ[1]

ويجتمع أحيانا في صوره للمرأة الوصف لبيئة الأندلس أو الشام، فضلا عن صور الحرب والحماس في وصف المحبوبة[2].

وبذلك نلمس دور المرأة في حياة ابن جابر التي ألهمت خياله بحضورها وغيابها، فاستحضر محسوساته وخلع عليها شيئًا من خياله لوصف محاسن العيان التي حجبت عنه، فكانت صوره المنظورة ووصف ملامح المرأة وجمالها توهم المتلقي بأنّ مصدرها شاعر مبصر يدرك الجمال تمامًا، وهو بصوره هذه ينفي ما

---

(1) ديوان المقصد الصالح ص62-63.

(2) ينظر م. ن ص78.

ذهبت إليه بعض الدراسات التي ترى أنّ الكفيف ينظر للمرأة نظرة شهوانية ترسمها له حواسه الأخرى وأنّها (صوت مسموع متغاير النغمة، وجسد ملموس متغاير الليونة والنعومة، أما جمالها المدرك بالنظر أو قبحها، فهذا ما يفتقر إليه لذلك تتحول المرأة عنده إلى وجبة مادية تسد رمقا جنسيًا خاليًا من الحس الجمالي).[1]

وأن كانت بعض صوره اتسمت بالوصف المادي الحذر للمرأة إلا أنّها أقل كمًّا حتى من صور الشعراء المبصرين وتركزت صوره في وصف الجمال المدرك بالعين.

وقد يعمد الشاعر إلى تكوين علاقات جمالية خفية بين الأشياء المتباعدة من خلال التشبيه، إذ أفتتن شاعرنا بالجمال الحسي للأشياء، فليس المطلوب من الصورة أن تحاكي الواقع، فهي ليست تقليد شكل الشيء، وإنّما تقليد ماهيته، وبذلك يخرج الشعر من دائرة ترجمة الجوانب الخارجية المحسوسة للأشياء، كما يخرج من دائرة التشابه إلى دائرة الجمال والإيحاء فضلا عن التناسق الحاصل بين علاقات الصور المتعددة.[2]

والشعر بما يقوم به من تخييل يمثّل لمخيلة المتلقي مشاهد بصرية واضحة، وأنّ أفضل الوصف ما قلب السمع بصرًا وجعل المتلقي يدرك المشهد المنظور كأنّه يراه[3]، كقوله:

---

(1) نقد الشعر في المنظور النفسي ص136.

(2) ينظر الشعراء السود ص299.

(3) ينظر الصورة الفنية- جابر عصفور ص307.

دموعي على خدّي عقيق وثغرُهُ　　جمانٌ فقال: الآن نوّع لي عقدي[1]

فقد رسم في البيت صورتين تشبيهيتين لكنّه حذف وجه الشبه وأداته، وتتمثل الصورة الأولى في قوله: (دموعي على خدي عقيق) إذ شبّه الدموع بالعقيق، وجاءت الصورة الأخرى في قوله: (وثغره جمان) من التشبيه البليغ كذلك حين شبه الثغر بالجمان، فالمشبهان مقيدان، فيما جاء المشبه به في كلا الصورتين مطلق مما يدل على خضوع الصورتين للدلالة نفسها وإطلاق ما يحرك الخيال لدى المتلقي، وهذا يشير إلى أنّ الشاعر يدرك القيمة الفنية للتشبيه في رسم صوره.

ومن صوره قوله:

كأن سحابَ الجوّ فاضت دموعها　　لما أبصرت من شوقنا المتزيّد[2]

ففي البيت صورة معبّرة بصياغة جديدة لم نألفها كثيرًا في تشبيهاته، فالصورة التشبيهية مفادها تشبيه المطر بالدموع، لكن في صياغة البيت بلاغة أبعد من ذلك فالمشبه هنا سحاب الجو، لكن الشاعر وظّفَ الاستعارة فأصبح المعنى المستعار للمطر وهو المقصود بوصفه مشبهًا به، فحينما يقول فاضت دموعها، الدموع لا يمكن أن تكون للسحاب على وجه الحقيقة وإنما للمرأة، ثم استعار المرأة للسحاب فأتى بلازمة من لوازمها وهي الدموع لتكون الاستعارة هي المقصودة بكونها مشبهًا به، إذ وفق الشاعر في اختيار عنصر التأنيث لهذا الغرض لأنّ المرأة بطبيعتها ذات حس رقيق وشعور شفاف مقارنة بالرجل وبذلك فهي مؤهلة لصورة العطف والحنان أكثر من الرجل.

---

(1) ديوان المقصد الصالح ص34.

(2) نظم العقدين ص186.

السّير والتاريخ:

وحاكى في بعض صوره ما اشتهر من أشعار القدماء مما يعكس بداهته وقوة حفظه للمأثور من الشعر القديم، فوظف سير القدماء في مدحه، كقوله:

سيفٌ حناهُ الضَّربُ في هام العدى فتراهُ مثل التّاج فوق الرّاس

سَمتُ الكرام الأوّلين بوجهه تبدو كمثل الخطّ في القرطاس

سِيَرُ ابن حربٍ في شجاعة عامر في عقل عمرو في ندى العبّاس[1]

وقد تأثر بنسجه هذا ببيت أبي تمام في مدح أحمد بن المعتصم:

إقدامُ عمرٍو في سماحة حاتم في حلم أحنفَ في ذكاء إياس[2]

ومن الصور المألوفة في المدح والكرم جود حاتم، وفي العزّ عرش بلقيس إذ نجده يبالغ في وصف الممدوح حين يرسم له صورًا في الجود والسمو والعلو والشجاعة والرأي مقارنة بغيره من الملوك، إذ يقول:

أناملهُ زادت على جود حاتم وهيهاتَ ليس الوبْلُ في الجود

خبرتُ ملوكَ الأرض شرقًا ومغربًا فكانوا لهذا البحر كالمطر البغْش

هو البحرُ لم ينقصْ بكثرة واردٍ وحاشاه يومًا عن نفادٍ وعن

له عرشُ ملكٍ عرْشُ بلقيس دُونه فكم شادَ مِن عِزّ وكم ثلَّ من

هُمامٌ إذا ما همَّ بالنجم نالهُ كريمٌ سليمُ العِرض قد جلَّ عن

له هِمّةٌ لا يُدرك النجم شأوها وبأسٌ على جود وجهٍ لنا هش

---

(1) ديوان المقصد الصالح ص168، ابن حرب: معاوية بن أبي سفيان، وعامر: أبو عبيدة الجراح، وعمرو: عمرو بن العاص، والعباس: عم الرسول (ﷺ).

(2) ديوان أبي تمام ص90.

لــه رايــة تطـوي العــداة بنشــرها وراْيٌ صــحيحُ القصْــدِ لــيس

ووظف السيرة العطرة في مدائحه النبوية ووصف الرسول (ﷺ)، وهذا يؤكد كثرة إطلاعه للتاريخ والسير، فنجده يعيد وصف بعض الحوادث التي صاحبت الرسول (ﷺ) كقصة الجذع وأنينه وغيرها من الروايات، إذ يقول:

نطق البعير له وسبّحت العصى والجذع حنَّ لـه بصوت قد شجا
الشمس بعد غروبها ردت لـه والبدر بين يديه شُقَّ وأفرجا
وإذا مشى كان الغمام يظله كرما إذا لهب الهجير توهجا

وإدراك الصورة هنا من خلال توظيف المأثور من السنّة العطرة، إذ على المتلقي أن يستوعب تشكيلات الأصوات المختلفة والمتأرجحة بين البناء الحقيقي والمجازي فضلا عن البعد العقائدي ولاسيما صوت الجذع وقصته المعروفة المروية عن أنس بن مالك[2].

ويوظّف السنّة كذلك ولاسيما حين حدد الرسول (ﷺ) مصارع زعماء قريش قبل وقعة بدر، إذ يقول:

مصارعهم قد حدّ قبل لقائهم فكان كما قد قال لم يُجز الحدا
فكفّهم إذ أرسل الكفّ بالحصى فأثبتهم من فرّ كالوحوش في البيدا
فحُقّ بحرف السيف جزم رؤوسهم فكم حزَّ جِلدًا قد حوى بطلا جَلدا

(1) ديوان المقصد الصالح ص37، البغش: المطر الضعيف، نكش: نفاد، وفي البيت الأول سقط واضح في القافية.

(2) ينظر صحيح البخاري 3/ 1314 رقمه 3391.

ومــن بعــد رفــع الســيف جــرت وقد نصبوا خدا به التربُ قد خدّا[1]

ويحاول الشاعر الأعمى إيجاد علاقة بين المجرّدات والمحسوسات من خـلال تشخيص المعاني وإلباسها صورًا من عالم المحسوسات بالشكل فقـط، وقـد يـأتي تشخيص الأشياء استجابة شعورية لما يجـول في نفـس الشـاعر بسـبب انعكـاس الواقع من حياة الشاعر نفسه، فالصـورة التشخيصـية عبارة عـن (تمثيـل حسـي للمعاني، وإن شئنا قلنا إنها توليد أو استنساخ ذهني لما سبق إدراكـه بـالحواس، وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيًا فتدخل مدركات الحواس الأخـرى من المسموعات والمشـمومات والمـذوقات والملموسـات، وهـذا التوليـد الـذهني للمدركات الحسـية مجـال اخـتلاف كـبير بـين البشـر تبعًـا لاخـتلافهم في أنـواع التجارب وأكثر مـا يتم هذا التوليد الذهني باللغة المجازية).[2]

فمحور الاستعارة والصورة في الشعر هـو تجاوز اللغـة الدلاليـة إلى اللغـة الإيحائية، وهو عبور يتم عن طريـق الالتفـاف خلـف كلمـة تفقـد معناهـا علـى مستوى لغوي أول لتكتسبه على مستوى آخر، ويؤدي بهذا دلالة ثانية لا يتيسّـر أداؤها على المستوى الأول[3].

وقول الشاعر:

جاءت تجر فروعًا خلف ذي هَيَفٍ فبلَّغـتْ صـبَّها مـن لثمهـا الأمـلا

وأرسـلت غسـقا وأطلعـت قمـرًا وألثمـت بَـرَدًا وأرشـفت عسـلا[4]

---

(1) شعر ابن جابر ص38-39 وينظر صحيح مسلم 3/ 1404 وينظر نظم العقـدين ص122، ص122، 280،287، 602.

(2) قراءة الشعر وبناء الدلالة د. شفيع السيد ص238.

(3) ينظر نظرية البنائية في النقد الأدبي- صلاح فضل ص358.

(4) شعر ابن جابر الأندلسي ص112.

ففي البيت الأول تمهيد لصور متعددة في البيت الثاني ولهذه الصور إبهام يمكن تفسيره وتأويله على عدة وجوه، فالصورة الاستعارية الأولى (أرسلت غسقا) يمكن أن تؤول بأنّ صاحبتها قدمت كأسًا من المدام بوصفه غسقا حين استعار الشاعر لون الغسق للمدام، وشبّه الشاعر لون (المدام) بلون الغروب (الغسق) فحذف المشبه وأبقى لازمة من لوازمه وهو اللون (الغسق)، وفي الصورة الثانية (أطلعت قمرًا) تؤول الصورة الاستعارية بأنّها (الوجه) حين استعار الوجه للقمر عندما كشفت الجارية عن وجهها فبرز كما يبرز القمر، وفي الصورة الثالثة (ألثمت بردا) يمكن أن تؤول بأنها صورة استعارية لأسنان الجارية، واستعار البرد للأسنان أو شبّه الأسنان بالبرد فحذفت الأسنان، وفي الصورة الرابعة استعار العسل لريق الجارية في رسم صورة من خلال الاستعارة التصريحية، وقد تتشكل صوره بوساطة التشخيص حين خلع جسم الأنسان واستعاراته للأشواق، إذ يقول:

تهزُّ يدُ الأشواقِ أعطافها هزًا إذا ما سرى برقٌ لحبهم يُعزى[1]

فالتشخيص ليس غاية في ذاته، بل وسيلة للتأثير في وجدان المتلقي، فعلى الرغم من اختلاف عناصر الصورتين، فإنّ الشاعر جمع بينهما بعد ائتلاف في فكره وشعوره، فوجد في وحدتها تقاربًا يعكس عواطفه ومشاعره.

الخيال:

قد يحرّر الشاعر شخصيته من الكبت النفسي والضغط الوجداني حين يجعل هذا الإحساس شعرًا، مستعينًا بالخيال الذي يقوم بالمعالجة الذهنية للصورة

---

(1) نظم العقدين 280.

الحسيّة ولاسيما في حالة غياب المصدر الحسي الأصلي، ذلك أنّ الخيال يعتمد على قدرات الشاعر فأضحى مرآة صادقة لحياة الشاعر بما فيها من حركة وسكون وظلال لأنّه الملكة الذهنية القادرة على تصوّر الأشياء مع غيابها عن متناول الحس، وذلك بإعادة تشكيلها في كيان جديد، وتساعد الحواس الأخرى السليمة فضلا عن إمكانيات الشاعر وإحساسه في نمو هذه المخيلة، وقد يذهب الشاعر كليًا إلى اللاوعي في كتابة القصيدة فيبتعد عن كل حالة اتصال حسي فيحمل اللاوعي التمثيل الذاتي للواقع الذي أدركه بخبرة الوعي وأفكار اللاوعي، فيكتب في اللاوعي عن الواقع بالتصور الذاتي له، لكنّ المبدأ الجمالي عنصر لصيق بالرؤية بمعناها الحسي (الواعي) الذي يحقق جمالية الشعر.

وقد يكون خيال الشاعر واقعيًا لا يستند إلى الموروث الأدبي أو صوره من صور الحياة يخرجها بلباس جديد، وإنّما يعتمد المخيلة والرؤى الفنية والفكرية في

تجسيد صوره، معتمدًا في ذلك موهبته ودرايته والحس المبدع المنبثق من عالم غني بالتخيل، والخيال للمبدع- بصورة عامة- حافز جمالي وروحي فهو قرين الشعور ينشأ الصورة بدوافع عديدة لتؤدي قيمة معلومة، فيكون بين الحافز والقيمة تناسب أو مقارنة، ويكون منشأ هذا التناسب عنصرًا ظاهريًا وآخر باطنيًا، فتتشكل بذلك التركيبة العقلية للمبدع[1].

فالخيال عند الشاعر الأعمى بعيد عن الصور البصرية التي يفتقدها، لكنّه يستطيع أن يدعم حواسه الأخرى بكل خبراته وثقافته واحتكاكه بالواقع فضلا عن تكوينه النفسي وبنائه الاجتماعي، فهي تستقبل ما سبق من موهبته الفطرية

---

(1) ينظر الصورة الفنية في النقد الشعري- عبد القادر الرباعي ص83 والشعراء العميان- نادر مصاروه ص27.

التي تضم بين طياتها كل مقومات الشعر وأدوات بنائه، فتتكون من ذلك صور في خيال الأعمى لا يدرك كنهها غيره، فتتجلى في بعض أشعاره على نحو نستنتج من خلاله فهمه لمعاني البصريات، لأنّ خياله مرتبط بالحواس الأخرى ماخلا البصر.[1]

ويؤيد هذه الفكرة قول الأندلسي ضمن صور الممدوح:

كأنْ عزْتهُ وماضي رُمحهِ والدِّرعَ يبدو تحت لمع ذُباب
بدرٌ وفي يدهِ شهابٌ ثاقبٌ قرَنَ الغديرَ ببرقه المُنسابِ[2]

إذ قد يستمد صوره من المأثور من التراث لكن إبداعه يخرجها بإطار جديد، فتخرج بثوب أنيق يمتلك به حق الريادة، ويستنبط صورًا بصرية مستمدة كليًا من خياله ولاسيما في صوره المدحية ومبالغته في ذلك المدح إذ يقول:

سوف أهديه مدى الدّهر ثناءً مثلما تزدانُ بالدُّرِّ النُّحورُ[3]

فترتبط الصورة بالخيال الذي يسهم في تشكيل هذه الصورة ويلتحم بها التحامًا فنيًا، فالخيال يشكل محورًا جوهريًا في تشكيل الصورة وفي تعدد دلالاتها ومعانيها وأبعادها، وفي نمطها التجسيدي والتجريدي، لأنه- الخيال- هو الذي يحدد طواعية الصورة[4].

---

(1) ينظر شعر العميان ص34.

(2) ديوان المقصد الصالح ص158.

(3) م. ن ص258.

(4) ينظر من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري- مراد عبد الرحمن مبروك ص331.

فالخيال يمتلك القدرة في رسم صور ذهنية غابت عن الحس من خلال إعادة تشكيل المدركات وخلق عالم متميز في جدته وتركيبه ومحاولة الجمع بين الأشياء المتباعدة والمتنافرة من خلال الانسجام والوحدة بين تلك العناصر، ويمكن أن يكون للطبيعة دور مميز من خلال الاستعانة بصورها والنهل منها لرسم تلك الصور، كقوله:

طرقْت وقد مدَّ الظلامُ جناحَهُ   والجوُّ أسحمٌ حالك الأثواب
حتى إذا نضت النِّقاب وسلَّمت   طلعَ الصباحُ لنا من الجلباب[1]

وإن كانت الصورة مستمدة من الواقع والحلم فقد كان مبدعًا حين جعل للظلام جناحًا ممتد وللجو أثوابًا حالكة مستعينًا بمخيلته في رسم الصورة عن الضوء واللون والهيئة متبنيًا واقعًا خاصًا عن الأشياء وبذلك فقد ترك الشاعر أجنحته تحلق في فضاء الإبداع تنتقي وتدع كيفما تشاء، وقد يشترك في جمال الصورة الصوت أو الحركة فيستمد منه الشاعر الأعمى صورته لدقة شعوره، كقوله:

أرماحُهم أجرى بهام عدوِّهم   مِنْ لسْنِ أقلامٍ بصفحِ كتابِ[2]

وقد تكون الصورة البصرية عبارة عن تركيب لفظي يقوم على الاقتران الذي لا يكون لفظيًا على الدوام، بل قد يكون اقترانا بين أحاسين أحدهما بصري، فيلجأ الشاعر الأعمى لإنشاء الصورة البصرية مستعينًا بالإحساس الأخر الذي يتلقاه فعلا[3]، لذلك نجد الأندلسي يرسم صورة للطبيعة الأندلسية

(1) ديوان المقصد الصالح ص156.

(2) م. ن: 158.

(3) ينظر الفكر التربوي ص279.

الأندلسية متأثرًا بواقع بيئة الأندلس وما كان يدور فيها في ذلك الوقت من حروب ولاسيما حين يشبّه البرق بأسنّة أشرعت يوم الوغى، إذ يقول:

وذقُ سَحابٍ تحسبُ البرق به أسنّةً قد أشرعت يوم وغى
فوشّح الشيح سقيط دُرةٍ وتوّج النور الرُبا بما شغى
فالأرض من أزهارها في حُلل إذا رنا الطّرف إليهنّ صغى
وارتاحت الورق وحنت فلها على الغصون نغماتٌ وغنى
واخضرت الدّوح ومدت قُضبها فبينها حُسن التئام وصفا
وساقطت لها السحاب حملها إذ خوّف الرعد تساقط الفغا
ترى خرير الماء في مصبّه كأنّه صيِّت ذودٍ قد رغا[1]

ورسم بعض أجزاء الصورة بمنحنى سمعي بالتعويل على المثير السمعي لما في الصوت من طاقة كامنة تحرك الساكن في نقطة بؤرية تمثل علاقة الصوت مع المعنى، فبرز جمال الأصوات مرادفا لجمال المنظر، فسعى الشاعر بذلك لبناء تأسيس نظري حاول فيه إقناعنا بمساواة السمع والبصر، فغدت صورته معبرة عن تقنية وإحساس تفاعلي صادق مرتبط برمزية نمطية كان لها توطدها في تجسيد هذه الصور ومرتبطة بخصوصية فسيولوجية عند الشاعر الأعمى حين يجد في خياله تلونا لمختلف الأفكار الحسية والمعنوية، كقوله:

والزّهرُ يضحكُ من بكاءِ غمامه والشمسُ من خللِ الغمائمِ تخرجُ[2]

فجعل الزهر يضحك والغمام بكاءً، وتلك صورة رسمها بخياله ويوظّف

---

(1) شعر ابن جابر ص177.

(2) ديوان المقصد الصالح ص148 وينظر ص33، 35، 59، نظم العقدين ص286، 372، شعر ابن جابر ص145، 180.

الأساليب البلاغية كذلك في رسم صوره كالطباق الذي وظّفه بخياله لرسم صورة فنيّة جعل فيها للصبح خدًا وللّيل ذيلا، إذ يقول:

بواطئٍ فوقَ خدّ الصُّبح مُشتهرٍ وطائرٍ تحت ذيل الليلِ مُكتتمِ[1]

المبالغة في صورة الممدوح:

ويمكن أن نسمي خيال الشاعر الأعمى بالخيال الوهمي لأنه خيال يبتعد أحيانا عن الخيال البصري المرئي، فيفهم الواقع من خلال حواسه الأخرى فيتخيل بوساطتها الأشياء لتكون في ذاته واقعًا نفسيًا موحدًا، ليعيش أحلامه وخيالاته لحظة الإبداع بعيدًا عن الصدق الواقعي، لأنه يعيش واقعًا تمليه عليه تجليات الإلهام لكن على الرغم من ذلك فالشعر مهما ابتعد عن الواقع وابتكر أشكالا وصورًا لا وجود لها في عالم الحس، فإنّه لا يمكن أن يبتكر شيئا لم يؤد إليه الحس بنحو معين لذلك نجد الأندلسي يبتعد بخياله كثيرًا في وصف الممدوح وصور المعركة، فيصوّر الممدوح حاملا سيفه الذي يسيل من دماء العدى وسط العجاج مشبهًا إياه بالبدر وحالة سيفه هذه بالنجوم التي علاها الليل وبرقها مرسل، وتلك صورة خيالية رسمها بدقة عالية ومبالغة كبيرة، إذ يقول:

كأنَّ ظُباهُ في العجاج وسيفَهُ يسيلُ ومَرْآهُ لدى الجيش إذ يُلْفى

نجومٌ علاها الليلُ والبرقُ مرسِلٌ مَواطرَهُ والبدر بالشُّهب قد حفّا[2]

وربما كان الإبداع والتفوق شكلا من أشكال التسامي عند الشعراء العميان لتسلية الذات والتخفيف من حدّة التوتر والسعي لإثبات الذات، فالأعمى يشعر بحاجته إلى النجاح فيتّحد عنده العقل بالإبداع والخيال لرسم

---

(1) الحلة السيرا في مدح خير الورى ص85.

(2) ديوان المقصد الصالح 40.

صور بفنية عالية ويبرهن علم نفس (اللاشعور) على أنّ الخلق الفني- في جميع مظاهره- ليس إلا ظاهرة (بيولوجية) نفسية وتعويضًا مصعدًا[1]، لذلك نجد المبالغة في المدح تتكرر عند شاعرنا حتى ليخرج في بعضها عن السائد والمألوف، كقوله:

كُلّما أقبل للحرب ترى ... كلّ أرضٍ بدم الأسد سباخْ

إذا يدعو لحربٍ دعوةً ... قالت الأسْدُ إلى هذا يُساخ[2]

وتلك مبالغة غير محمودة، لاسيما وأن الجبل ساخ لهيبة الله- سبحانه- كما جاء في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا﴾[3]، ومن العجب أنْ نلمس تلك المبالغة في صور ابن جابر لما عرف عنه من صلاح في دينه لاسيما وهو من المادحين المشهورين وله ديوان في مدح النبي (ﷺ) ولا نجزم بأسباب تلك المبالغة إن كانت مادية أو نفسية أو موضوعية، لأنّ المبالغة سمة عامة تميّز بها العديد من الشعراء المبصرين، فضلاً عن بعض المكفوفين، تبعًا لطبيعة الشاعر، ونفسيته وسلوكه، بعيدًا عن العاهة.

لكن على الرغم من تلك المبالغة، فالناقد لا يحكم عليها تبعًا لمطابقتها للعالم الخارجي، وإنّما يغدو معياره في الحكم هو ما تحمل من حياة وعاطفة مصدرها إحساس الشاعر، لأنّ الشاعر لا يصور العالم الخارجي تصويرًا واقعيًا، وإنّما يحاول تقديمه بحلّة جديدة، ويعيد تشكيله، فتمسي الصورة كشفًا نفسيًا لشيء جديد وليس مزيدًا لمعرفة المعروف.

---

(1) ينظر علم النفس والأدب، الدروبي ص229.

(2) ديوان المقصد الصالح ص248.

(3) سورة الأعراف، الآية 143.

ففي الشعر تعويض عن المفقودات النفسية وترميم المتهدّم المعنوي من الشخصية وإثبات الذات، وتمكين وجودها الاجتماعي[1]، فالإنسان يحاول أن يعبّر عن عبئ خاص من خلال الإبداع الفني الذي يقوم به، بوساطة الهيام في الخيال الذي يجد فيه تحقيقا لغايات لم تشبع في عالم الواقع، لذلك نجد أنّ معظم الشعراء المكفوفين أبدعوا في رسم صورهم البصرية.

والشاعر الكفيف شاعر من غير أنْ يكتب فهو لدى قارئه قصيدة جاهزة، لكنّها تتصف بالغموض، عسيرة الفهم طويلة توهم بالقصر، صعبة تخدع باليسر، جمعت الشعرية والفقدان، فكان الشاعر الكفيف شاعرًا مرتين مرة بالعاهة وأخرى بالشعر لذلك نجد صورة الممدوح والمعركة تتكرر دائمًا في شعر ابن جابر، وذلك أثر من آثار البيئة الاجتماعية التي يعيشها الشاعر ربما بسبب التهديدات الخارجية والتي كان يبغي من ورائها شد أزر المقاتلين فجاءت صوره ميالة للمبالغة في وصف الجيش والمعركة في صور متحركة، إذ يقول:

والبيضُ والسُمْرُ الطُوالُ تشابكت   والحربُ فيما بينها تتوهّجُ
والشُهبُ دُهْمٌ بالعجاج ودُهْمُها   شُهْبٌ من العراق الذي يتشّججُ
والسيفُ يقدحُ في الدروع ذُبابُه   ودمُ العدى من متنهِ مُتشجِّجُ
فتراهُ ذا ضدّين إنْ أصدرتهُ   يُمطرْ وإن أوردْتهُ يتأجّجُ[2]

توظيف الحواس:

لابد من أن تتأثر شخصية الإنسان بنشاط أعضائه وكمالها من خلال أدائها

(1) ينظر شعر المكفوفين ص332.

(2) ديوان المقصد الصالح ص150 وينظر ص154، 213، يتشجع: يتدفق، ذبابه: حده، الورد: الذهاب إلى الشرب والصدَر نقيضه.

لوظائفها، لكن البصر يسبق الحواس الأخرى في نقل المعلومات لأنه المصدر الأساس في نقل المعلومات، لذلك بات الكفيف بحاجة إلى اعتماد حواسه الأخرى في تشكيل صوره البصرية، ذلك أنّ الحواس الأخرى تستطيع أن تنقل قدرًا كبيرًا من المعلومات المكتسبة لتوظيفها في الأغراض العادية لأنّ فقد البصر يفرض على الكفيف نوعًا من الفراغ في محصوله الذهني[1]، ولما كانت الأفكار التي تتولد بوساطة الحواس جزءًا من الوعي العام، فليس جميع ما يدرك بحاسة البصر يدرك بمجرد الحس، فمنها ما يدرك بالحس نفسه أو بالفراسة والمعرفة والإطلاع والقراءة والعقل، وبعض القياسات التي يؤلّفها عقل الأعمى وخياله، ومثال ذلك صورة ابن جابر في وصف الممدوح، وتصوير حالة الأقوام الذين اعتادت جفونهم على رؤية الدم الأحمر على السيوف كناية عن حبّهم القتال والحرب، وتلك صورة شاركت فيها معرفة الشاعر وثقافته الخيالَ في رسمها، إذ يقول:

يا قاطع البيد تسريها على قدم ... شوقا إليهم لقد أصبحت ذا قدم

قد اعتصمتَ بأقوامٍ جفونهم ... لاتعرف السيف خلوا من خضاب دم[2]

وقد يبدو شغف الشاعر بصوت المرأة أو ضحكتها الممزوجة بحاسة البصر فهو يصغي إليه أصواتا مسموعة ثم يتصوره ألوانا منظورة كالأحمر والأبيض ولون الجواهر والأزهار لأنه كان يصرف الخيال إلى استيفاء ما فاته من حظ البصر، إذ يقول:

ضحكت فقلتُ كأن جيدك قد ... يُهدي لثغرك من جواهر عقده

---

(1) ينظر رعاية المكفوفين ص142.

(2) شعر ابن جابر ص141- 142، وينظر المقصد الصالح ص35.

وكــأنّ ورد الخــدّ منــك بمائــه قد شاب عذب لماك حالة ورده[1]

فكأنّه كان يسمع ويرى في الوقت نفسه، وكـان يشـرك فيـه حاسـتين بحـظ حاسة واحدة ويصغي أصواتا مسموعة ثم يتصوره ألوانا منظورة، فعالم الحـواس وعالم الفكر الداخلي والعاطفة لا ينفصلان لدى الشـاعر[2]، فالبصـر يـوحي إلى البصيرة والحس المحرك لقوة الخيـال الواسـع، والاعتمـاد علـى السـمع يشـير في بعض الأحيان إلى أنّ خياله سمعي، حين ينصرف الشاعر إلى التصـوير السـمعي في تقنية أدبية قد تميزه من الشاعر المبصر إذ إنّ (بإمكان فاقد البصـر تكـوين كنـه خاص للربط بين الأصوات ودوالها من خلال مخزون خبرتـه الصـوتية اللغويـة، يشبه ما يكوّنه الإنسان من معرفة بإيحاء الأصوات الموسيقية من خـلال مختزناتـه الموسيقية الذهنية، فهو إذن يدرك باللغة ومنها ما تحمله أصواتها من طاقة إيحائيـة في التعبير عن الأشياء فيؤلف من ذلـك إحساسـات مجـردة خاصـة عـن المعـاني والأصوات اللغوية وإيحاءاتها)[3].

وحين تجنح أذن الشاعر الكفيف في أن تكون مركز الثقل في حياته العقليـة ترفد تفكيره العديد من الصور التخيلية، فيميـل إلى الاهتمـام بالجانـب الـدلالي للصـوت لأنّ السـمع عمـاد الكفيـف في صـلاته الاجتماعيـة، فالقابليـة علـى الاستماع هي (عملية رد فعل لتفسير وربط اللغـة المنطوقـة المتمثلـة في الخـبرات السابقة)[4].

---

(1) ديوان المقصد الصالح: 67 وينظر ص39، 94، 157.

(2) ينظر الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص39.

(3) الصورة البصرية في شعر العميان ص302.

(4) تعلم فاقدي البصر- كينيث ستيث- ص19.

وربما كان التعويل على السمع بديلا عن العين من أسباب اهتمام المكفوفين بالموسيقى وإبداعهم فيها.

توظيف اللون:

أتكأ ابن جابر على اللون في تشكيل بعض صوره البصرية معتمدًا في ذلك على طبيعة الرؤية والموقف والإحساس به، فليس اختيار لون محدد عملية خيالية من ارتباط بالموقف والشعور، وإنّما هي عملية مؤسسة على أنّ اختيار اللون داخل في أطار الرؤية التي ينطلق منها الشاعر (فاللون على الرغم من أنّه عنصر أقرب ما يكون إلى عالم الرسم فإنّه يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور، وهو بهذا يتحول إلى مؤثر أو دال حين يوضع ضمن سياق لغوي، لذلك فإنّه يمتلك دلالة في إطار بناء الجملة الشعرية)(1)، وللون دلالتان حقيقية ومجازية تنبثق منها الدلالات النفسية والفنية التي اكسبتها السعة والتنوع(2).

إنّ حرمان الشاعر من حاسة البصر دفعه إلى استخدام حواسه الأخرى لتنوب عما حُرم منه، ومع ذلك فإنّ مَن يُنعم النظر في الصورة الشعرية عنده يؤكد أنّها كانت صورة بصرية، لأنّ الأعمى يستفيد كثيرًا من تلك العلاقات اللفظية التي يتحدث بها المبصرون فيشكل منها صورًا خاصة لمفاهيمه اللونية.

لذلك نجد أنّ الأنماط التصويرية البصرية قد شكّلت مساحات واسعة في شعره، دالّة على كثافة الألوان، فكانت الظاهرة التلوينية جزءًا هاما في تشكيل الصورة الشعرية بعناصرها الحسية المختلفة إلى جانب الحركة والضوء (فاللون لا

---

(1) جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى ص35.

(2) ينظر توظيف اللون في شعر المكفوفين في العصر العباسي- دراسة تحليلية- دنيا طالب محمد، رسالة ماجستير- الجامعة المستنصرية 2007، ص6.

يدخل في نسيج النص الشعري على مستوى التركيب فقط، وإنّما يتعدى ذلك إلى مستوى الدلالة أيضًا)[1]، وقد صاغ الشاعر صوره اللونية صياغة جمالية مركّزة ومكثفة وواعية عبّر فيها عما يجول في نفسه ذلك أنّ (استخدام الشعراء للألوان لم يقف عند حد تخطيط الصورة أو إبرازها بالشكل الذي يحقق لها اللون، وإنّما كان الدافع لذلك....هو جعل هذه الصورة محفوظة بإطار من الأبعاد المتحركة بذاتها، تضفي عليها الألوان ميزة ربّما كانت تفتقر إليها قبل الإضافة)[2].

المرأة واللون:

شكلت المرأة جزءًا مهمًا في الظاهرة الفنية عند ابن جابر وكأنّه يرى بسمعه وقلبه، فكانت الأصوات والألوان تتسرّب إلى قلبه لتشكّل أبعاد الصورة البصرية بألوانها وظلالها، إذ إنّ حرمانه من حاسة البصر كان دافعًا لتوظيف الحواس الأخرى التي أنتجت صورًا بصرية، لأنّ (الصورة البصرية ليست معدومة وجدانيًا لدى المكفوف وذلك بفضل الحياة الاجتماعية، فقد ينتقل جانب من تأثيرها الوجداني بوساطة الألفاظ التي تعبّر عنها إلى الشخص المكفوف)[3]، لذلك نجد التفاصيل تتناثر في وصف المرأة من خلال استحضار طاقات اللون لتشكيل لوحة فنية جميلة للمرأة التي يتخيلها مستعينا ببصيرته وثقافته فما (دامت الحواس والقلب ومدركاتها هي الرافد الأساسي للصورة الفنية فإنّ علينا أن

(1) جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى- ص33.

(2) الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها- نوري حمودي القيسي، مجلة الأقلام السنة الخامسة ج 11، 1969، ص67.

(3) الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح نافع ص100.

نتوقع حضور اللون في عملية الأداء الفني ليؤدي مهمة المفردة الحسية حيثما يكون لها مدلولها التأثيري)[1]، فالمرأة جميلة بيضاء كالبدر، ذوائبها سود، على خدها خال كالورد، فأسقط الألوان الأخرى فضلا عن البياض في وصف المرأة ولندع الصورة تصف نفسها في قوله:

ظباءُ نساءٍ أم ظباءٌ من الوحش ... ولُدْنُ قدودٍ أم غصون النَّقا تمشي
جلونَ بدورًا تحت سُودِ ذوائبٍ ... تدبُّ إلى قلبي بحيَّاتها الرُّقشِ
أوانسُ لايعرفْنَ ما البانُ والفلا ... ولكنَّ في ألحاظها مُلَحَ الوحش
عرضْنَ لطرفي كي يُعرِّضْنَ للهوى ... بقلبي فكان اللحظ مُنتظرَ البطش
على خدّها خالٌ كوردٍ بجنّةٍ ... تولاهُ جنّانٌ ظريفٌ من الحبُش
بدا نقشُ نون الصُّدغِ والخالُ نقطة ... له فأضعتُ القلبَ في ذلك النقش[2]

نجد أنّ تصويره للمرأة وجمالها تعمّقَ إلى دقائق فنية لا يعرفها إلا إنسان تذوّق الجمال وعرف بواطنه، فكان الخال فضلا عن اللوحة الفنية التي زادتها جمالا محاولا أن ينقل لنا ما يعانيه من ألم العشق والجوى وكأنّه مبصر أصابته سهام تلك اللواحظ.

وكثيرًا ما يتداخل اللونان الأبيض والأسود في صورة المرأة عنده، فيبدع في تركيب الصورة، فكانت المرأة كاملة الأوصاف حُسنًا ولونًا حين عرّج إلى اللون الأسود، حيث كان هذا اللون تحسينًا وتجميلا فضلا عن اللون الأحمر الممزوج

---

(1) الأداء باللون في شعر زهير بن أبي سلمى، د- محمود الجادر- مجلة كلية التربية- الجامعة الجامعة المستنصرية، العدد (2)، 1990 ص87.

(2) ديوان المقصد الصالح ص36، البان: نوع من الشجر، الفلا: جمع فلاة.

ببياضها في خدها الوردي الذي يزيد الصورة جمالا، ومُحبيًا في المرأة البيضاء التي عشقها، كقوله:

من الفاتنات التي لم يُبق حسنُها ... هلالَ دُجى لم يحكه ولا خشفا
مُهفهفة بيضاءُ سودٌ فروعُها ... مورّدة الخدّين لا تعرف الخُلفا[1]

وشكل اللون الأسود حضورًا فاعلا في صوره الأخرى ولاسيما في العيون التي جارت عليه، ونلمس لظلمة بصره انعكاسًا نفسيًا يطفح في صوره حين أشعل جُمرُ الهوى في قلبه المتوشح بالسواد ولكنه يصر على عشقها على الرغم من عدم إنصافها، إذ يقول:

جارت عليَّ العيون السودُ واعجبا ... جارتْ ولستُ بذاك الجَوْر بالحرج
جَمْرُ الهوى في سواد القلب ... هذا على أنّني للدّمع في لُجَج
جرَّبتُ من جور هذا الظبي ما ... نفسي له وعلى الإنصاف لم يَعُج[2]

وتتضافر الحاسة البصرية مع الخيال في رسم صور جميلة يتآزر فيها اللونان الأبيض والأسود في بيان ملامح جمال المحبوب من خلال لون الخال على الخد الذي يشبه القمر، إذ يقول:

رقمَ الخالُ خدَّها فرأينا ... قمرَ الأفق فيه نقطة ليل
قلت أين الكثيب والغصن: قالت ... كلُّ ما قد ذكرتهُ تحت ذيلي[3]

فنلمس في هذه الصورة مشهدًا تصويريًا طبيعيًا اعتمد الصور الحسية

---

(1) ديوان المقصد الصالح ص39.

(2) م. ن: ص87 لجج: أمواج، يعج: عاج مرَّ وأقام، لسان العرب مادة لجج، عجج، وينظر وينظر ص48، 71، 102، 140، 163.

(3) شعر ابن جابر ص105.

البصرية المستلهمة من الطبيعة في تكوين عناصرها مثل (القمر، الأفق، النقط، الليل، الكثيب، الغصن، الذيل)، لتبرز من خلالها غزارة العناصر المدركة بصريًا في هذه الصورة التي حاول فيها تشكيلها بطريقة تخيلية حملت في ثناياها أسلوب الإيجاز اللغوي الذي أسهم في رص هذه العناصر وترتيبها.

اللون والممدوح:

والشاعر فنان يحاول أن يوظّف الألفاظ لتعكس تجربته الشعرية من خلال استخدام اللون ودلالاته وأثره في النفس الإنسانية، لأنه كالرسام الذي يمزج الألوان حتى تعبّر اللوحة عن فكرته، فوظيفة الألوان في الشعر تشبه وظيفتها في الرسم، لأنها تتحول إلى دلالات إيحائية في الصياغة اللغوية، وذلك لتفاعلها في مخاطبة الوجدان والشعور، ودلالتها الواضحة في تركيب الجملة الشعرية، إذ يوظّف الشاعر اللونين الأبيض والأسود للتعبير عن معنيين متضادين في مدح الرسول(ﷺ):

كأنما الشّمس تحت الغيم غُرّته ... في النّقع حيث وجوه الأسد كالحُمم

إذا تبسّم في حربٍ وصاح بهم ... يُبكي الأسود ويرمي اللُّسن بالبكم

قلّو ببدرٍ ففلّوا غرب شانئهم ... به وما قلّ جمعٌ بالرسول حُمي

فابيضّ بعد سوادٍ قلب منتصرٍ ... واسودّ بعد بياضٍ وجه منهزم[1]

فقد أقام مساحة الصورة هنا بين عنصرين متناقضين هما (الأبيض والأسود)، لإدراك دلالة الصورة ولاسيما حين يرتبط اللون الأبيض بالعفو والبراءة والصفح والطيب، وهذا ما يجعله لونًا تقلبيًا منفتحًا ظامئًا إلى ابتلاع بقية

---

(1) شعر ابن جابر، ص141.

الألوان، فهو اللون اللالون ذو السمة الاستباقية التي لا تكتفي بنفسها أبدًا لأنّ حضورها لا يكون إلاّ لحظة انفتاحها وازدواجية تمظهرها أو تعدديته، مما يعمّق النزوع التحولي فيه ويثري سلطة الهاجس الخلقي الراني إلى إبداع جديد وتجاوز السائد واستعادة ما مضى بصهره وتكثيفه، وصبّه في قالب أبيض كثيرًا ما يكون فضاء الورقة أو فضاء البكر التي لم تتشكل بعد[1]، على العكس من اللون الأسود الذي مثّل هنا الخذلان والخيبة والغدر لاتصافه بصفات إعتامية كثيفة تجعله نقيض النصاعة والوضوح فهو اللون الذي يتفق على أنّه نقيض الأبيض وبقية الألوان لا نقيض واضح لها وهو اللون الذي تبتلع عتمته جميع الأشياء وتستدعي معها أكبر قدر من الشؤم والسلب، لأنّه لون الحداد والحزن، ولون الحقد والضغينة (القلب الأسود) ولون الكآبة والأسى (الأفكار السوداوية) وفوق كل هذا هو لون المحن والشدائد (اليوم الأسود والزمن الأسود)[2]، وبغض النظر عن المعاني الكثيرة التي يستجلبها هذا اللون فإنّ المعنى الذي يعنينا في هذا المقام هو المعنى الذي يتضمن صفات الخذلان والخيبة والأفعال المشينة.

أما ممدوحه فقد كان شجاعًا فاتكا استثنائيًا يظهر من بين الظلمة الشديدة كسحابة يبرق حسامه، ونجده في وصفه لشجاعة ممدوحه يركّز على فعل السيف، والسيف دائمًا من أسرة البطل الممدوح، فكان اللون الأبيض من مسمّيات السيف الظمآن إلى دماء الأعداء، معبرًا عن العلاقة الوثيقة بين الممدوح والسيف الذي ينتصر به الممدوح ويُبدّد الظلام ويهزم به الأعداء فسيفه لامع في ظلام الغبار الدامس، إذ يقول:

يُسرُّ بما أعطى ولو كان ماله جميعًا ومن يُبصرْهُ قال هو المُعطى

(1) ينظر الكتابة وهاجس التجاوز- بهاء بن نوار ص128.

(2) ينظر م. ن ص138.

ويرسلُ للأعداءِ أبيضَ باترًا يقطُّ رؤوس الدّارعينَ به قطّا

حسامٌ كبرقٍ في يدٍ كسحابةٍ قد اكتفلا للمُلك بالبأسِ والإعطا

ترى الطَّرف يسري تحته وهو مُصْلَتٌ حسامًا إلى الأعناق قد ظلّ مُنحطّا

وكان اللون الأخضر من الألوان التي وضعها في رسم صورة الممدوح وإن جاءت فقيرة أمام الصور الأخرى إلا أنّه يبدو فيها متأثرًا بالطبيعة الأندلسية الدالة على الخصب والنماء، لأنّه لون التجدد والأمل حين استغل هذا اللون وإيحاءاته لتصوير مآثر ممدوحه، فيقول:

لازلتَ تنشرُها مآثرَ مثلما نشر الأزاهر رَوضةٌ خضراءُ[2]

ويدفع به الوازع الديني إلى توظيف اللون الأخضر الذي يمتلك الأثر الكبير في نفوس المتصوفة وشعراء المديح النبوي مستفيدًا من لون القبة الخضراء عند المرقد الشريف للنبي (ﷺ) إذ جعل هذا اللون علامة لأبناء الرسول(ﷺ) ولاسيما حين أمر السلطان الأشراف سنة 773هـ أن يمتازوا عن الناس بعصائب خضر على العمائم، فقال:

جعلوا لأبناء الرسول علامة إنّ العلامة شأن لم يُشهَر

نورُ النّبوة في كريم وجوههم يغني الشريف عن الطراز الأخضر[3]

ومن صوره في توظيف اللون الأخضر قوله:

وفي ثالثٍ لاحت تبوكَ لنا ضُحى وقد لبست مِنْ نخلها حُللا خُضرًا[4]

---

(1) ديوان المقصد الصالح ص49، وينظر ص77، 96، 122.

(2) م. ن ص156.

(3) شعر ابن جابر ص91.

(4) نظم العقدين ص253.

فالصورة قائمة هنا على رصد اللون الأخضر، وجعله قوام الصورة، حين أفاد الشاعر من هذا اللون بجعله الجو العام المهيمن على الصورة.

وصوّر خيل الممدوح باللون الأشقر للدلالة على قوته واشتياق الغمد للسيف الذي فارقه طويلا كناية عن طول استخدامه من قبل الممدوح فهذه الأوصاف والقوة الجلجلة فضلا عن لون الخيل يحاول فيها الشاعر أن يعكس صلابة الممدوح وشدة بأسه في الحرب، إذ يقول:

شقرُ الجياد شكت ممّا يُكرُّ بها والغِمْدُ من شوقهِ للسّيف قد دهِشَا[1]

ومن صوره القائمة على رصد لونين قوله:

ومدّت لهم جنّاتها الخضر ظلّها فما أنصفوها حين يدعونها الصّفرا[2]

نجد أنّ فكرة الحياة والموت قد طغت على هذه الصورة، فالحياة يدل عليها اللون الأخضر بما يحمل من دلالات الخصب والنماء والخضرة الدائمة والربيع الناضر، لأنّ هذا اللون يشكل مادة لونية (أدائية ذات مدلول في تجارب استدعت توظيفه توظيفا ينبئ عن عمق وعي الشاعر بمدلولاته وقدراته الإيحائية والتأثيرية)[3]، في الوقت الذي يدل اللون الأصفر على الموت، إذ استمد هاتين الدلالتين من الواقع الحياتي للنبات حين تزداد طراوته وريعانه مع خضرته، ويمثل الاصفرار ذبولها.

ويحتل اللون الأحمر حيّزًا واسعًا في شعر ابن جابر اللونية، لما له من تأثير

---

(1) ديوان المقصد الصالح ص92.

(2) نظم العقدين ص258.

(3) الأداء باللون في شعر زهير بن أبي سلمى د. محمود الجادر ص91.

وجاذبية في ذهن المتلقي لأنه (اللون الأكثر دفئا وحيوية وهيامًا)[1] لما يمتلك من من دلالات متنوعة ومتضاربة لأنه لون البهجة والحزن، ولون الثقة بالنفس وكذلك لون التردد والشك، ولون الحب والعاطفة والغريزة، فضلا عن أنه يمكن أن يمثل العنف والمرح في آن واحد[2]، ويعود ذلك إلى تعدد دلالاته ومفاهيمه المرتبطة بأمور عديدة تحمل متناقضات كثيرة، فهو لون النار والذهب والأحجار الكريمة والأزهار والدم ولون السماء وهي تودّع الشمس ولون الخدود والوجنات عند الحب أو الخوف أو الخجل......الخ[3]

ويحاول ابن جابر أن يوظّف اللون الأحمر لرسم صورة غير تقليدية في مدح الرسول (ﷺ) حين جعل شمس الضحى تحمر خجلا أمام وجه النبي (ﷺ)، فالمعلوم أنّ احمرار الشمس عند شروقها أو وقت الغروب وليس في وقت الضحى، إذ يقول:

كم خائفٍ قد أنال أمنًا　　　كم قد شفى للذنوب داء

إذا بدا وجهُهُ صباحًا　　　تحمَرُّ شمسُ الضحى حياء[4]

إذ حاول الشاعر أن يؤثر في السامع من خلال هذه الصورة ويجذب انتباهه إلى عظمة الرسول (ﷺ) حين أحمرّت الشمس حياءً من حيائه ولم ينس الشاعر خدّ المرأة الأبيض حين أضاف إلى لونه حُمرة ليصل إلى درجات الجمال العليا من

---

(1) اللون والضوء بحث جمالي علمي ـ فارس متري ظاهر ص53.

(2) ينظر اللغة واللون د. أحمد مختار عمر ص212.

(3) ينظر اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي- شعر المعلقات أنموذجًا- أمل محمود عبد القادر القادر رسالة ماجستير- جامعة النجاح- فلسطين 2003، ص16 وينظر بحوث نقدية في شعر الأندلسيين ص130.

(4) نظم العقدين ص31.

خلال إيحاء اللون الأحمر ورمزه، وهذا وصف كأنه يقوم على البصر والرؤية وكأنه يعرف أين يكمن جمال المرأة كالرسام الذي يدقق النظر وكأنه أعتاد أن يلتقط أدق الأشياء بأذنه ويحللها ويختزنها في ذاكرته لينقلها في صور أخرى يشدّ بها أسماع المتلقي، كما في قوله:

راح السّرور على قلبي غداة رأى   بياض وجنتيه مع حُمرة الخَفر[1]

ويكرّر هذا اللون أعجابًا به وهو يركب لونًا على لون أو يمزجهُ بلون آخر حين يتآزر اللونان في بيان جمال الصورة لتهمين على خيال السامع ولاسيما حين يُقْسِم بحمرة الخد المطرز بسواد الخال إذ يقول:

قسمًا بحمرة ذلك الخدّ التي   للخال فيهسا شُكلةٌ سوداءُ

ورضابك العذب الذي لو أنّه   سقى الغليل لكان فيه شفاءُ[2]

ويبدو أنهُ وجد في تآزر هذين اللونين جمالا أتعب الناس من شدة هيامهم بالخدود الحمر المشوبة بسواد الحدق التي سرقت منهم لذة العيش حين يقول:

وما تَعبُ الناس ِ في الدّهر إلا   بَحُمر الخدودِ وسُود الحدقْ

وما عرفَ الوجد من بات خلوًا   ولا التذّ بالعيش من قد عشِقْ[3]

وتآلف اللون الأحمر مع اللون الأبيض في بيان جمال الخدود جعله يبيع قلبه بنظرة واحدة، فيشعرنا وكأنه يبصر ذلك المنظر البهي في وجه الموصوفة، إذ يقول:

فوق خدّيه للعذار ِطريقٌ   قد بدا تحت بياضٌ وحُمرَةْ

(1) ديوان المقصد الصالح ص88.

(2) م. ن: ص154.

(3) م. ن: ص337.

قيل ماذا فقلتُ: أشـكال حُسـنٍ تقتضـي أن أبيـع قلـبي بنظـرة[1]

فكان اللون الأحمر من أكثر الألوان توظيفا في شعره للتعبير عن جمال المرأة ونضارتها لأنه (رمز للخطر والغواية الجنسية والجمـال والخجـل والغضـب)[2]، وفي صوره المدحية تتآزر الألوان كذلك لبيان كرم الممدوح وشجاعته وفروسيته في المعركة حيث يجمع الألوان الأصفر والأسمر والأحمر والأخضـر والأسـود في صورة الممدوح في خيال المتلقي في قوله:

تشتكي الصُّفر من يديه وترضى الـ سمُـر عـن راحتيـه عنـد الحـروبِ
أحمرُ السيف أخضرُ السَّيبِ حيث الـ أرضُ غبراءُ مـن سـوادِ الخطـوب[3]

فيصف لنا كرنفالا لونيًا، فالدنانير الذهبية تشتكي كناية عن كرمه وغناه في آن واحد، والرماح السمر تدل على شجاعته، فوظّف اللونين هنا للدلالـة علـى ثنائية الكرم والشجاعة، ويجسد ثنائية أخرى من خلال لونين آخرين هما (الأحمر والأخضر)، الأحمر يشير إلى غزارة الدماء المنسكبة من أجساد الأعداء والتي تدلّ على شجاعة الممدوح وقوته، أما (الأخضر السيب) فيدل على الكـرم والعطـاء، ثم وصف ساحة الحـرب السـوداء لشـدة هولهـا وضراسـة أحـداثها في وصـف شجاعة ممدوحه كذلك فتأسست بذلك من خلال تعدد الألوان شـعرية الصـورة التي قصدها الشاعر.

---

(1) شعر ابن جابر ص90، وينظر المقصد الصالح ص172، 264.

(2) الصورة البصرية في شعر العميان ص15.

(3) شعر ابن جابر ص28.

وبوصف اللون مقتربًا جماليًا أسس بخبرة سايكولوجية وعلى أساس فسلجي، فهو أثر تأثيرًا مباشرًا في توجيه شكل الخطاب عند شاعرنا فتأطرت تجربته الشعرية بقيمة جمالية بان أثرها في المستويين الفني والتعبيري، لاسيّما وأنّ بعض صوره تواشجت فيها الألوان بانسجام وأحيانا بصورة متضادة أثرت في توجيه الخطاب الشعري وفكرة النص، لذلك رحنا نلمس أنّ توظيف اللون أسهم في التكوين الشعري المباشر وربما غير المباشر أحيانًا فطفحت هنا القيمة الفنية والجمالية للنص الشعري.

الشعر والليل:

تشير أغلب الدراسات النفسية والأدبية إلى أنّ الليل والظلام عند المكفوفين ارتبط بخيبة الأمل واقترن بالخوف والتأمل الانطوائي[1].

لكنّ الذي يتمعّن في ابن جابر لم يجد ما يُشير إلى تلك الخيبة المزعومة أو ذلك الخوف والتأمل والانعزال، بل يجدهُ صاغ صوره في الليل صياغة جمالية وبوعي تام ساهمت كثيرًا في تركيز المعنى وتكثيفه عند المتلقي، فكان توظيف الليل وسيلة من الوسائل التي استخدمها الشاعر للإحساس بجمال الأشياء الموصوفة، ولاسيما حين يرتبط ذلك الجمال باتصاله بمحبوبته إذ يقول:

غزالٌ جرى في سحرِ عينيه ما جرى	فقلبي منهوبٌ ودمعيَ ناضخُ
أقول له مِن أعجب الأمر أنّني	تُريقُ دمي عمدًا وأنفُك شامخُ
فيضحك إدلالا فأبذ له له	فيشهد أنّي في المحبة راسخُ
هو الظبي إعراضًا وجيدًا ومقلةً	سوى أنّ هذا ناعمُ العيش باذخُ
يُظلّلُه الديباجُ والليل مُسْبَلٌ	ويَضْمَخُه بالمسك في الصُّبح ضامخُ[2]

وقد يتلوّن الليل في التجربة الشعرية بانفعالات الشاعر ورؤيته فيصبح في إطاره النفسي متعدد الألوان والسمات[3]، فيتوحّد مع الليل وتصفو ليلته،

---

(1) ينظر نقد الشعر في المنظور النفسي ص122، شعر المكفوفين في العصر العباسي ص272، ص272، ديوان الصبابة- شهاب الدين أحمد بن فجلة المغربي د. ط، دار مكتبة الهلال بيروت 1984 ص10.

(2) ديوان المقصد الصالح ص55، يضمخ: لطخ الجسد بالطيب حتى يتعطر.

(3) ينظر جماليات اللون في مخيلة بشار الشعرية- د. عدنان محمود عبيدات- بحث ص357

ولاسيما حين يهجر النوم طرفه شوقا إلى المصطفى (ﷺ) وهو يواصل السير في ليلة يتغنى بها بذكر الرسول (ﷺ)، إذ يقول:

أليلتنا والنومُ قد هجر الطَّرفا	ونحنُ لقصد المصطفى نُعملُ الطُّرفا
فديتك ما أهناك من ليلةٍ بها	أدرنا كؤوس الأنس ما بيننا صرفا
يُغنّي لها الحادي بذكرِ محمدٍ	فتنزفُ ماء الدمع من أجله نزفا
ويُذكرنا بدرُ الدُّجى حُسن وجهه	فتثني يد الأشواق منا له العِطفا
ويحكي وميضُ البرق حُسن ابتسامه	فتُبدي له التأكيد في الحبّ والعطفا[1]

وربّما يلتجأ إلى أحلام اليقظة في وصف الليل وتصويره، ذلك أنّ الحلم- في رأي فرويد وأشياعه- تهريب للرغبات المكبوتة، ولذا فهي اللغة الطبيعيّة للنفس، فلغة الأحلام في الواقع أنموذج أصيل لعملية التفكير الأصيلة، لأنّ المرء يقاسي ضغط الرغبات في نفسه[2]، فحلم اليقظة أو الحديث عنه قد يحقق للشاعر الكفيف ترويحًا لما فيه من إلغاء للزمان والمكان اللذان قد يقلقان الكفيف لصعوبة إدراكهما كما ينبغي، فيجعله هذا الإلغاء قادرًا على استحضار الزمن المطلوب أو المرغوب (المعوّض)، لأنّ ما يعجز عنه في زمن اليقظة يحققه زمن الحلم لما فيه من تجاوز رؤية تعويضيّة تنفّس عن الرغبات المكبوتة والمستحيلة، فتفنّن الشاعر في الحديث عن أمانيه وآماله[3] ولاسيما في وصال الحبيبة، لما عرف عن ابن جابر من تقوى وورع تمنعه في الحقيقة من ممارسة ذلك الوصف في الواقع، فغدا الليل زمنًا محبّبًا له، لأنّه فيه يساوي المبصرين إذ يوحّد

---

(1) نظم العقدين ص355.

(2) ينظر الأحلام والجنس ص93.

(3) ينظر شعر المكفوفين في العصر العباسي ص283.

بين الأشياء في اللون، وربما كان اقتران الليل بعشقه الـوهمي أو الحقيقـي تمويهًـا وتقليدًا، فنجده في صوره تلك يطيعُ الهوى في الليل لينعم بالوصال، إذ يقول:

ليـــالي بتنـــا نُطيـــعُ الهـــوى ونـــنعَمُ بالوصـــلِ بعـــد الصـــدودِ[1]

وثمّة معاني أخرى تنطوي تحت نفس الشـوق، فتتفاعـل مشـاعر الحـب والحنين في وجدان الشاعر فينبثق حقلٌ تنتظم فيه جملة من ألفاظ الحب ولاسـيما حين تشتاق نفسه لليالي الوصال فيزده الحديث عنها عشقا وولهًا، إذ يقول:

حـدّثوني عــن ليـالي الوصَـالْ حبـــــذا والله تلـــــك الليــــالْ

واذكرونـــي لغـــزال مُجـــدٍ واحــذروا مــنْ لحـظ ذاك الغــزالْ[2]

وتتمحور ألفاظ الحب تحت دلالة الشوق، فالشوق يترتـب عليـه الضـعف والوهن والحنين.

ألفاظ الرؤية:

تذهب الكثير من الدراسـات إلى أنّ فقـدان حاسـة البصـر يجعـل الشـاعر حسّاسًا ومرهفا في ذكر ما له علاقة للرؤية بالعمل الشـعري فيعمـل لا شـعوريًا على إزاحة المعنى المتعلق بوظيفة العين، ولحضور عنصر التمني لديه فأنّه يـذهب إلى توظيف مفردات الرؤية والبصر توظيفا مجازيًا[3]، إذ لا يمكن تحديـد التصـور الناجم عن فقدان البصر، فالصورة العقلية البصـرية تـدخل متشـابكة في صـميم النسيج الكلي للأسلوب في التفكير، والشاعر لا يمكنه الخلاص من ذاته العميقة أو دنياه غير الواعية.

---

(1) ديوان المقصد الصالح ص332.

(2) م.ن: ص79.

(3) ينظر نقد الشعر في المنظور النفسي ص131.

وتشير هذه الدراسات كـذلك إلى أنّ الشـاعر الأعمـى يتجنّـب اسـتخدام ألفاظ الرؤية استخدامًا مباشرًا فيعمل علـى إزاحـة العمـل الحسـي الشـعري إلى مجالات حواسه الأخرى، ويعمد إلى التسامي في وصف الأشياء، والتعويض عن ما يرى بصفات أخرى[1].

لكنّ هذا التوصيف لم نجد له أثرًا في شـعر ابـن جـابر حـين وظّـف ألفـاظ الرؤية والبصر في شعره وكأنّه مبصر، فالغريب أننا نجده يميل كثيرًا في ذكـر هـذه الألفاظ حتى يشعر المتلقي بأنّ الشاعر مبصـر حقـا وذلـك لتعـدد دلالات تلـك الألفاظ وكثرتها في شعره، فنجد لفظه رايت، وأرى، وابصـر حققـت وجـودًا في شعره بلغ أكثر من ستين وصفا في دواوينه، وكثيرًا مـا يوظـف ابـن جـابر تلـك الألفاظ في تمني رؤية النبي (ﷺ) إذ إنّ الانفعـالات النفسـية الـتي يعيشـها الشـاعر الأعمى هي التي تكوّن الدلالة النفسية في القصيدة الشعرية، فنجد الشاعر يفـرغ تمنياته في شعره، ولاسيما شوقه إلى الرسول (ﷺ) ورؤية نور وجهه، ويدخل ذلك الشوق ضمن الأحلام والأمنيات التي تختلج في نفس الشاعر، ومنها قوله:

ترانـي إلى تلـك المعاهـد أبلـغُ ... فأبسـطُ خـدّي في الثـرى وأمـرّغُ

وتُبصرُ عيني ذلك القمر الذي ... قلوب الورى عن حبّه ليس تفرغُ[2]

وما رسمه لتلك الصورة في وصف حاله وشوقه واشتياق قلـوب الـورى لرؤية الرسول (ﷺ) إلاّ تعبير عمّا يجول في نفسه مـن تمـني يحـاول أن يزيحـه مـن خلال شعره، إذ نجد ذلك التمني وتلك الصورة تتكرر كثيرًا عنده، ولاسيما حين يشد الرحال لرؤية ما يتمنى، إذ يقول:

---

(1) ينظر نقد الشعر في المنظور النفسي ص132-136.

(2) نظم العقدين ص347.

أمضيتُ طِرفي كي يرى طَرفي ما أخبرتـه مـن طيـب مجـدٍ قـد زكـا

فصـدّق الحـاكي مـا أبصـرتُه وفـاق مـا عايشْـه مـا قـد حكـى

فسّـهلت رؤيتـه جهـد السُّـرى وأشـكلت الأيـامُ مـن كـان شـكا[1]

ويرسم صورة أخرى في وصف انبلاج الصباح وسط الليل وكواكبه التي يُشبهها بالجيش المدبر ويشبّه ضياء الصبح حين يخالط الضحى بمُحيّا رسول الله(ﷺ) وهو مبتهج لانتصار الإسلام، وتلك صورة يشير فيها إلى رؤية ما يوصف فيها، إذ يقول:

إلى أن رأينـا آيـة الصّـبح أقبلـت وأدبر جيش الليل من بعد ما اصطفّا

كأنّ ضياء الصّبح إذ خالط الضّحى مُحيّا رسول الله قـد شـهد الزحفـا[2]

وكثيرًا ما يكرّر وصف الرحلة إلى الديار الحجازية ويشير صراحة إلى ما رأت عينه ناسيًا عماه في تلك الصورة وكأنّ العين ترى حقا، فالقارئ لشعره هذا لا يمكن أن يظن أنّ الشاعر أعمى وهو يصرّح بأنّ ما تراه عينه يزيد من عزمه بالسير، إذ يقول:

كـم رأت عـيني مـن هـذا النُفـاخ هـمّ بالسـير رجـال نفخـوا

ثـمّ لمّـا أبصـروا عـين السّـرى لم نجـد مـنهم فتـى بـالنفس سـاخي

إنّمـا يـنهض في البيـداء ذو عزمـةٍ كالسـيف محمـود الأواخـي[3]

ويصوّر طربه ومن معه حين يرون ويرى هو أحدًا وما أشرق من نور النبوة في تلك الأرض المباركة، إذ يقول:

---

(1) نظم العقدين: ص50، طِرفي: حصان كريم، أشكلت: أرضت.

(2) م. ن: ص357.

(3) م. ن: ص152.

مــا رأينــا أحــدًا إلا انثنــى　　طربًـــا يـــوم رأينـــا أحُـــدًا
وبــدا مـــن دون ســـلع قمــرٌ　　حبّـــه في خلـــدي قـــد خلـــدا
أشـرقت مـن نـوره الأرض لنـا　　فكـأنّ الليـل صُـبحٌ قـد بـدا[1]

وللتعبير عن شوقه المتزايد لرؤية الحبيب (ﷺ) يؤكّد ويشير صراحة إلى أنـه يُبصر ما يتمنى حين يـذكر ألفـاظ أبصـرت مقلـتي، ونظـرت عـيني وكأنـه يـرى صراحة، إذ يقول:

إن مـال قلـبي عـن حبّكم ولهـا　　فـــزاده البعـــدُ عـــنكم ولهـــا
ما أبصـرت مُقلـتي ولا سمعـت　　أذنـــاي مـــثلا لكـــم ولا شـــبها
إنّ أكـفّ الجمـال قـد خلعـت　　علـــيكم كـــلّ بهجـــةٍ وبَهـــا
فكلّمـا شـئتُ نزهـةً نظـرتْ　　عـــيني إلـــيكم فأبصـــرت نُزهـــا[2]

أما توظيف ألفاظ الرؤية والبصر والنظـر إلى المـرأة فقـد شـكّلت حضـورًا فاعلا في شعره، فكانت كثرتها، وتعدد صورها تشير إلى أنّه يرسـم وكأنّـه يبصـر حقا، فتأتي صوره انعكاسًا للرؤية والبصر، والعجيب أنـه أعمـى لكنـه أبـدع في وصف جمال المرأة المنظور، وكأنّه يراه حقا، وهو بذلك ينفي ما ذهبت إليه بعض الدراسات النفسية وعممته من أنّ الشاعر الأعمى يتعامل مع الحاجات الحياتيـة تعاملا غريبًا، إذ ترى تلك الدراسـات أنّ المـرأة لـدى الشـاعر الأعمـى صـوت مسموع متغاير النغمة وجسد ملموس متغاير الليونة والنعومة، أما جمالها المـدرك بالنظر أو قبحها فهذا ما يفتقر إليه، لذلك تتحول المرأة لديه إلى وجبة مادية تسدّ

(1) نظـم العقـدين: 199 وينظـر م. ن ص29، 30، 32، 347، شـعر ابـن جـابر ص94، 95- 96.

(2) م. ن: ص567، وينظر ص201، 520.

رمقا جنسيًا خاليًا من المرفق المضاف (الحس الجمالي)[1]، فصور ابن جابر في وصف جمال المرأة تشير إلى أنّه كان يدرك تمامًا ذلك الحس الجمالي الموصوف ولاسيما حين يوظّف ألفاظ البصر التي يشير فيها إلى أنّه يصف ما تراه العين وليس ما يتخيله فتظل المرأة في شعره منبعًا للجمال الحسي وليس المادي، إذ يقول:

في القلب من حبّكم بدرٌ أقام به فالطرف يبصُر نورًا حين يبصرُهُ
تشابه العقد حُسنا فوق لبّته والثغر نظمًا إذا مالاح جوهرُهُ[2]

فهذا الوصف الدقيق للحسن والتشبيه لا يمكن أن يدركه إلا مبصر فنان يحسن وصفه ولاسيما حين تغدو به نظراته إلى الحيرة وهو يُبصر جمال الفاتنات فتعدد صوره المستمدة من البصر في وصف ذلك الفاتن والتي يحاول أن يقنع المتلقي فيها بأنّ وصفه للحبيب قائم على الحقيقة وهو يصف جماله وما دار بينهما في ذلك الليل وكأنّه يرى كل ما يدور حوله حين اجتمع بذلك الحي إلى أن تنفس الصباح وأقبل الليل على الرحيل، ولندع الصورة تتكلم في قوله:

سلُوا حُسنها من ألف الغصن والحِقفا فصيِّر ذا عِطفا وصير ذا ردفا

....

وقد طنّب الليلُ البهيمُ خباءَهُ وأرخى علينا من ذوائبه سِجْفا
وطاف علينا طائفٌ كلما مشى رأينا القضيب اللدْنَ قد حمل الحِقفا
من الفاتنات التي لم يُبق حُسنها هلالَ دجى لم يحكهِ ولا خِشفا
مهفهفةٌ بيضاءُ سودٌ فروعُها مُوردّة الخدّين لاتعرفُالخُلفا

---

(1) ينظر نقد الشعر في المنظور النفسي ص132-134.

(2) شعر ابن جابر ص69.

يؤكــد حـــي نعتُهــا وبعطِفهــا ... يــدلُّ الغصــنُ الــذي أودِع العِطفــا
إذا نفدت صهباؤها بات لحظُهـا ... يــديرُ علينــا مــن مُدامتــه صِــرْفا
فطورًا بعينيهـا وطـورًا بكأسـها ... فآونـــةً لحظًـــا وآونـــةً رشـــفا
فقضـيتُها للوصـل أنعـم ليلـةٍ ... ولا روعـةٌ تخشـى ولا كاشـحٌ يلفـى
إلى أن رأيت الليل صفٌ نجومـه ... كصاحب جيشٍ بات يرتقب الزَّحفا[1]

وتلك مغامرة لا يحسن القيام بها إلا مبصر مغامر، إذ نجده يحسن الوصف المدرك من خلال البصر ووصف ألحاظها، وكذلك تشبيهاته واستعاراته المبالغة ولاسيما حين أرخي الليل من ذوائبه فيقضي فيه أنعم ليلة إلى أن يراه يصف نجومه مؤذنا بالرحيل، وتلك صورة اعتمد في رسمها على حاسة البصر وكأنه يرى حقيقة، وإن كانت بعض صوره مستمدة من التراث إلا أنّه رسم لنا صورة بصرية قد يصعب وصفها على مَنْ أبصر أحيانا، ويوظف فعل الأمر ليؤكد جمال الموصوف من خلال البصر الذي ذهب بسرور قلبه حين رأى بياض وجنته مع حمرة الخفر، فضلا عن أثر الخال في خده، إذ يقول:

ردِّدْ جفونـك بـين الوجـهِ والشَّـعَرِ ... لتبصـر الليـل مسـدولا علـى القمـرِ
راحُ الرُّضـــابِ ووردِ الـــوجنتين إذا ... تجمَّعـــا فهمـــا مـــن لـــذَّةِ العُمـــرِ
رامي الجفون لـذاك الـوردِ مُحـترسٌ ... فكـن إذا رُمـتَ تجنيـه علـى حـذرِ
راح السُّـرورُ علـى قلـبي غـداة رأي ... بيـاضَ وجنتـه مـع حُمـرةِ الخفـرِ
رأيـــتُ مـــن خالـــه في خـــدِّه أثـــرًا ... قـد دلَّـني أنَّ ذاك الحُسْـن ذو أثـرِ[2]

---

(1) المقصد الصالح ص38-39، الخشف: ولد الظبي عند ولادته ومشيه.

(2) م. ن: 88.

ونلمس أنّ صوره هذه خلقت من المحسوس فكرًا، ووجدت في غير المرئي مرئيًا، ومن الجمود حركة، فكان التشبيه مدلولا إلى البصر والرؤية العينيّة للعلاقات القائمة بين الأشياء، إذ جعل التشبيه معتمدًا على حاسة البصر بالدرجة الأولى، وربما كان إصراره على إنكار أثر العمى في وجهته وفي رسم صوره يدفعه إلى تكرار ألفاظ أرى، وترى، ورآها وتتابعها في الصورة واحدة في القصيدة كما في قوله:

فللرُّوض خدّاه وللظبي لحظهُ ... وللغصن منه المشيُ أسرع أو أبطا

بنفسي الذي قد أكمل الله حُسنها ... فمن قد رآها قال: سبحان مَن أعطى

فتاةٌ إذا تختال في نظم حَلْيها ... ترى الشّهب حول البدر قد نظمت

....

ترى الدرّ منظومًا بفيها وجيدها ... وتنثرُهُ نطقا فنبتدرُ اللقطا

....

ترى البدرَ فوق الغصن تحت ... وتلقى الكثيب السهل قد ملأ المِرطا[1]

وهو في صوره هذه يبدو متأثرًا بالصور التقليدية المستمدة من التراث حتى مغامراته ووصفه للحبيبة والليل وطوله أو قصره، متأثر بالتراث وبأسلوب الشعراء القدماء أمثال عمر بن أبي ربيعة وغيره في خوض تلك التجارب على سبيل المجاز أو الحقيقة، وأحيانا يستمد ابن جابر رسم صوره ولاسيما في التشبيه الضمني من الطبيعة ومؤثراتها (لا بوصفها محسوسات تقع خارج ذاته أو منبتة

---

(1) المقصد الصالح: 47، المِرطا: كساء من صوف أو خز كان يؤتزر به، وله صور كثيرة متشابهة في وصف ما يرى من جمال المرأة، وينظر م. ن ص 70، 86، 88، 331، 45، 48، 349- 350، 39، 84، 53، شعر ابن جابر ص134، 148.

عن مشاعره، وإنّما بوصفها أداة حية لها نبض خاص وإيقاع ذو تردد ينسجم مع إيقاع النفس وهكذا يكون هذا النبض وسيلة لبث حالة نفسية)[1]، كما في قوله:

قد صحّ عيدي يوم أبصرُ حسنها وكـذا الهلالُ علامـة الأعيـاد

إذ جعل المشبه في صورة مستقلة يدل عليها بصورة المشبه به الذي استقل كذلك بمعناه عن سائر معاني البيت، فيلمح المتلقي عنصري التشبيه بوساطة حسه الفني من خلال تشبيه وجه الحبيب بهلال العيد.

فالصورة تجعل الفكرة تبرز بكيفيّة أكثر حساسيّة، وأكثر شاعرية تمنح الشيء الموصوف أشكالاً وملامح مستعارة من أشياء أخرى تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أي وجه من الوجوه، لأنّ الشاعر هو الكائن الذي يتفجر فيه الحنين إلى ما وراء الفعل والتجربة.

وبذلك فإنّ شاعرية الشاعر تتلون بطبيعته وتركيبته النفسية وما يضفي عليها من تجربته وشخصيته لكشف بعض الدلالات النفسية أو المعاني الذاتية التي يريد إيصالها للمتلقي، فالشاعر (يحاول أن يخلق نوعًا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التعبير النفسي)[2]، وهنا تكمن علاقة النص الشعري بعاطفة الشاعر وأسلوبه حين يستمد إبداعه من تجربته الشخصية، إذ ربما يجد ملاذه في تلك الدلالات النفسية التي مصدرها انفعالاته الداخلية، فأضحت المكونات الحسية عنصرًا ضروريًا في القصيدة حين تجتمع أشتات الصورة في ذهنه، فيلجأ الشاعر إلى تصوير إحساسه الداخلي بالكلمات الشعرية ورسم

---

(1) رماد الشعر ص236.

(2) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية د. عز الدين إسماعيل ص12.

صور واقعية مستمدة من حواسه، فالقيمة الحقيقيّة للصورة البصرية تتحقق من خلال التعامل معها على أساس وحدة أجزائها وشمول بنائها[1]، وربما يجد الشاعر الكفيف أحيانا في السلوك الإنكاري (إنكار العاهة) ملاذًا يهيم به وهو يحاول أن يجعل من نفسه مبصرًا، مما يجب عليه أن يبذل جهدًا عقليًا وجهدًا نفسيًا كبيرين، لذلك فقد تكررت لديه ألفاظ العين حين تبصر في أكثر من صورة، ولاسيما في المدح حين يرسم صورة الممدوح، كقوله:

فيا ملكا لم تبصر العينُ مثلهُ أبرَّ ولا أوفى نوالا ولا أضفى[2]

إذ يكرر اللفظ نفسه في قصيدة أخرى فتأتي لفظة البصر متتابعة في أكثر من بيت في القصيدة نفسها في سبيل المجاز والحقيقة، إذ يقول:

جعلتك من دون البريّة مقصدي فالغيثُ منك المجد والكرم المَحْضا

فأبصرتُ أغلى الناس رأيًا وراية ً وأظهرَهم مُلكا وأظهرهم عِرضا

فيا ملكا لا تبصر العينُ مثلهُ يفرِّج نابت الحادثات إذا عضّا

فهو يحاول تأكيد الفكرة وتقوية الصورة حين سعى إلى تكرار الشطر الأول في قصيدة أخرى أو تكرار لفظة البصر في القصيدة نفسها للتأثير في خيال المتلقي ووجدانه من خلال تكرار اللفظ دون المعنى التي يؤكد مصطلح الرؤية في القصيدة فخلق جوًا حضوريًا بصريًا مستمرًا للصورة في ذهن السامع، فنجده يستحضر ألفاظ الرؤية عند تشبيهاته ليؤكد صورة الممدوح ويُفرغ الشحنات المتدفقة في نفسه من خلال تأكيد الرؤية وإنكار العاهة، كقوله:

---

(1) ينظر الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص174.

(2) ديوان المقصد الصالح ص41.

ولقد رأيتُ الشمسَ عند طلوعها فظننـتُ وجهـك مـيط عنـه رداء[1]

ولتصوير شجاعة الجيش نجده يؤكد بطولاته من خلال ألفاظ الرؤية وحاسة البصر في تصوير أثر تلك الشجاعة في نفوس الأعداء، لبيان الصورة على أكمل وجه في ذهن المتلقي، كقوله:

إذا رُفعت راياتهم يومَ معركٍ رأيت دموعَ الأسْدِ وهي نواضخ[2]،

وأحيانا نجده يوظف ألفاظ الرؤية والبصر توظيفا مجازيًا من خلال التشخيص ورؤية ما لا يرى حقيقة سعيًا منه إلى تأكيد وجوده من خلال إنكار عاهته وتوظيف عقله وإبداعه في رسم صوره البصرية لأنّ الخلق الفني ظاهرة بيولوجية نفسية وتعويض مصعّد[3]، فنجده في إبداعه وصوره يحاول أن يعوّض يعوّض ما حُرم منه في الواقع فاستعاض الفن محل ما حُرم منه، لأنّ الحرمان يذكي الخيال الذي يشبعه الارتواء، فالفن يزهو بالغنى الداخلي الذي يكونه الفقر الخارجي[4] لينفث من خلاله الشاعر ما تجيش به نفسه من هواجس ومشاعر تعويضية، فنجده يرى الدهر أمام الممدوح في قوله:

أرى الدهرَ قد أضحى بقربك فعفـوا لـدهر بالبعـاد أسـاء[5]

وقد يتخذ من البصيرة وسيلة تعويضية من خلال رؤية ما لا يراه غيره في

---

(1) ديوان المقصد الصالح: 154، ميط، رفع، وينظر في المعاني نفسها ص60، 149، 156.

(2) م. ن: 55، وينظر م. ن ص149، 155.

(3) ينظر علم النفس والأدب- الدروبي ص229.

(4) م.ن: 229.

(5) ديوان المقصد الصالح ص57.

النظر إلى الدنيا، وفي ذلك تقوية للروح المعنوية ومحاولة لنثر الانفعال الداخلي، إذ يقول:

رأيت سهام الموت لا تخطيء الفتى مسدّدة منها نُصولٌ وأرعاظ[1]

ويؤكد أهمية البصيرة التي فاقت أهمية الإبصار حين تكون المقارنة وفي ذلك فخر بالبصيرة والعقل، حيث يجعل فقدان البصر قوة للبصيرة، فيحذر من أن تعمى بصيرة الفؤاد لأنّ في ذلك العمى الحقيقي لا في احتجاب الطرف عن النظر، إذ يقول:

أحذر فؤادك أن تعمى بصيرته فهو العمى لا احتجابِ الطرف عن النظر[2]

وفي ذلك إشارة إلى قوله تعالى: ﴿فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى ٱلْأَبْصَٰرُ وَلَٰكِن تَعْمَى ٱلْقُلُوبُ ٱلَّتِي فِي ٱلصُّدُورِ﴾[3]

أما في قوله:

حيثُ الحصى دُرٌّ وحيث هو الثرى مسكٌ وحيثُ ترى التمامَ بنفسَجا[4]

يحاول أن يرصف صورًا طبيعية مكررة ثم رصد مفرداتها وإدراك مدلولاتها بوساطة حاسة البصر فـ(الحصى، الدر، التراب، المسك، التمام، البنفسج) عناصر تظافرت لتشكيل صور البيت والتي لا يمكن إدراكها إلا بوساطة حاسة البصر والتي كوّنها بذهنه وعقله من خلال توظيف حواسه الأخرى.

---

(1) نظم العقدين ص326، رعظ: الثقب.

(2) م.ن: 217، وينظر ديوان المقصد الصالح ص46.

(3) سورة الحج- آية46.

(4) شعر ابن جابر ص32.

ويبدو أنّ الكفيف يعيش تحت تأثير عاهته ولا يستطيع نسيانها والتآلف معها، وإن حصل تآلف نسبي ومحاولة نسيان العاهة وتجاوزها كما لمسنا ذلك في شعر ابن جابر، إلاّ أنّ الإحساس بها تظهر بعض ثماره بين الحين والآخر، إذ ربّما يكون تجاوزها تناسيًا من الشاعر لمقاومة التصدع الذي قد يهدد كيانه إن استسلمت نفسه ورضخت تحت آثاره فيجد في محاولة التناسي فرصة للتآلف مع عاهته وتجاوز آثارها النفسية والقناعة بواقع فرض عليه ولا سبيل لتغيره، إذ تبقى بعض آثاره عالقة في نفسه يحاول أن ينفثها خارجًا أحيانا تحت تأثير بعض المؤثرات النفسية والحياتية، فنجده يشير صراحة إلى عاهته التي يعاني من بعض آثارها لكنه عوّضها ببصيرة تهديه يلمس فيها ضياءً ولاسيما في حب الرسول(ﷺ)، إذ يقول:

ولا بصر يهدي ولكن بصيرتي بحب رسول الله ذاتُ ضياءُ[1]

ذلك أنّ وقوع الشاعر تحت ضغط اجتماعي شخصي أو عام حريٌّ به أن يترك بصماته على نتاجه الأدبي، ويشير إلى أنّ الأعمى يُبصر من نور محمد (ﷺ) وهدايته للناس، إذ يقول:

به يُبصر الأعمى ويُرشدُ ذو النهى وينقاد للحق المبني جموحُ[2]

نجد أنّ إشارته للهداية والبصيرة التي تنوب عن العمى قد وجدت حضورها في المديح النبوي حيث يطغى الجانب الديني والروحي على فكره ونفسه فيجد ملاذه في تلك الدوحة المحمدية من خلال الهيام في هذا العالم الفسيح ناسيًا أو متناسيًا تلك العاهة حين يلهو عن الدنيا ومادياتها في ذلك المديح.

---

(1) نظم العقدين ص34.

(2) م. ن ص142، وينظر ص: 155، 167، 177.

لكن شجاعة الممدوح حين يهز متن السيف تبصر ذو العمى وتسمع الأصم، وهنا تبرز مبالغته المعهودة في مدح الملك الصالح حين حاول أن ينوّع في صوره للممدوح، إذ يقول:

إذا ما رمى بالرُمح فرُّوا كنسوةٍ تبدَّى لها بالبيتِ أسودُ سالخ
وأن هزَّ متنَ السيفِ أبصر ذو العمى ويسمعُهُ مَن قد غدى وهو صالخ[1]

التأمل والتنفيس:

ونجده يهيم- أحيانًا- بالديار المقدسة فيرسم لنا صورًا تقريرية يتطلّع فيها إلى التجرد من قناع الدنيا وزينتها بالهجرة عن الأوطان، فجاءت تلك الصور ناطقة بالرحيل والحلم والاستعداد للسفر والحادي والعيس، وهي في الغالب رموز وتلويحات إلى مواطن الحضرة الإلهية، ربما حاكى فيها غيره من الشعراء كالشريف الرضي في حجازياته والأبيوردي في نجدياته وغيرهما، إذ تحلت تلك الصور بصفاء الروح وسمو العاطفة، كقوله:

فزر ذلك الحي وأنزل به ففيه غدا ميّتُ الحبُ حيًّا
بكت مُقلتي فيه والسُحبُ دهرا فما امتازت السحبُ عن مُقلتيا
متى أبلغ القصد من قربهم وأمسحُ من تُربهم مُقلتيا
وأشفي فمي بالتثام الثرى فذلك أعذب شيء لديا[2]

---

(1) ديوان المقصد الصالح ص59، سالخ: حية عظيمة تسلخ جلدها كل عام، صالخ: أصم.

(2) نظم العقدين ص222.

ففي مناجاته هذه نلمس ضربًا من ضروب التنفيس والتبديد والترويح ذلك أنّ في (شعر المكفوفين عمومًا قدر أكبر مما يمكن تسميته بـ(شعر الشخصية) أو شعر الظواهر النفسية)[1]، لأنّ في العمل الشعري معنى من معاني تحرير الشخصية، فإذا كان العمل الفني لغويًا (شعريًا) فإنّ له وظائف تنفيسيّة[2].

فرحلته لتلك الديار رحلة روحية تساق فيها النفوس الهائمة كما تساق الظعائن فتطوي نفوسهم في السفر الروحي والشواغل القاطعة فيلتمس في رحلته مظاهر الفرح والأمل، لأنّها رحلة في ذاته إلى الله، ويجد ابن جابر ذلك الشوق والهيام في صور تقريرية متتابعة يصور فيها الرحلة لتلك الديار وتقبيل ثراها المبارك، إذ يقول:

إذا كنت مشتاقا كما أنت زاعم	فلا تك في قصد الأحبة ذا إبطا
وخَطّ سطور العيس في كل فد فد	ولا تتخذ غير الدموع لها نقطا
وفي البيد أعمل كل حرفٍ مجيثه	لمعنى السرى وأجرر به الغرم إن أبطا
تمسّح بمرط الريح مهما تنسّمت	فقد جرّرت في أرضهم ذلك المرطا
تفوح ذيول الريح من طيب تُربهم	كأنك منها تنشق البان والقنطا
بحقك إن أبصرت أعلام أرضهم	فقف وقفة الراجي إذا قام واستحضى
وأقبل وقبّل وابسط الخد في الثرى	وأبق لسفح الدمع في سفحها خطا[3]

وفي هذه الصور يتصاعد الشاعر درجات إلى مراقي الذوبان في الذات

---

(1) شعر المكفوفين ص130.

(2) ينظر الشعراء السود- د- عبده بدوي ص257.

(3) نظم العقدين ص325.

العليا وفي ذلك استدراج بالوعي إلى اللاوعي واسترسال من الحد المعقول للزهو إلى الحد غير المعقول للوصف الفردي للذات[1].

وقد يطلق الشاعر العنان لخياله في تأملاته وتهجّداته (فيحلّق في أحلام اليقظة كوسيلة تعويضية للشعور بعجزه، مما يوفّر لنفسه قدرًا كبيرًا من الشعور بالأمن)[2]، لذلك فهو يكرر من رسم تلك الصور التي يلثم فيها ذلك التراب المطهّر، فيجد في ذلك التنفيس ذاته وراحة روحه، إذ يقول:

عليّ من التشام التُراب شرطٌ	إذا نزلوا بذي سلمٍ وحطوا
وقد أخطأتُ إن أنا في حياتي	بغير ديار ذاك الحي أخطو
....	....
ويعجبني النسيم إذا تندى	له بتراب تلك الأرض مِرط
قبيح أن تذوق النوم حتى	يكون لنا بذاك الحي حطُّ
لأجلهم تركت الروض نسيًا	وآنس مقلتي أثلٌ وخمط
وتلك الأرض تنفحُ من شذاهم	كأن ترابها مسك وقسط[3]

ومن تلك التهجّدات نلمس حساسية التعامل مع الشاعر الأعمى الذي يحتاج- التعامل- إلى معرفة وخبرة ربما لا تتحققان في واقع المكفوفين الاجتماعي فمن (الصعوبة بمكان تغيير البيئة الاجتماعية لتلائم المكفوفين أو تغيير المكفوفين ليلائموا البيئة)[4]، ذلك أنّ التكييف يستند أساسًا إلى عملية تعديل ذاتي أكثر ما

(1) ينظر نقد الشعر في المنظور النفسي ص118.

(2) سيكلوجية الطفل الكفيف وتربيته ص91.

(3) نظم العقدين ص308-309، المرط: كساء من صوف أو حرير، وينظر ص297.

(4) تربية المعوقين ص156.

ما يستند لمحاولة تعديل العالم الخارجي (فعلى الفرد أن يتكيّف مع الجماعة أو على الأقليّة أن تتكيّف مع الأغلبية لأنّ التكيّف مهمة الفرد لا البيئة)[1]، لذلك لذلك يشعر ابن جابر بتشتته بين الأماكن، فروحه هائمة لا تعرف الاستقرار حين رمت به النوى بأرض العراق بعيدًا عن دياره وأهله في الغرب، لكن مهجته تتشوّق إلى أرض الحجاز، إذ يقول:

مهجتي بالحجاز شوقا وجسمي قد رمته النوى بأرض العراق

وبغرب البلاد داري وأهلي فأعجبوا من تشتتي وافتراقي[2]

فالشاعر يحاول أن يخلق نوعًا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التعبير النفسي[3]، لأنّ في الصورة محاولة تجسيم الحالات النفسية والمعنوية وكذلك تصوير النوازع الداخلية للشخصيات من خلال حيوية القصيدة وقدرة الألفاظ الموظفة في توزيع الحركة بين أجزاء القصيدة والصورة، فالشعراء العميان عندما يصوّرون يحاولوا أن يعبروا كما يرون هم بخيالهم ووجدانهم وحواسهم، لا كما يجب أن يروا، وربما تأتي بعض الصفات والصور مشابهة لصور المبصرين ذلك أنّهم في بعض الأحيان يحاوروا المبصرين وربما لا يجدون في خيالهم سوى تلك الصور في بعض الأحيان، فيعمدون إلى محاولة تجسيدها من جديد، ولمحاولة الكفيف كظم غيظه نجد البعض يظنه أقل قدرة على التأثر العاطفي والانفعال مع ما يدور حوله، فتجمّلهم بالصبر يضطرهم أحيانا

---

(1) رعاية المكفوفين ص4، وينظر شعر المكفوفين في العصر العباسي ص14.

(2) نظم العقدين ص377، وغرب البلاد يريد الأندلس، وينظر ص42، 135، 285، 295، 295، 560.

(3) ينظر الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص124.

إلى الابتسام وكتم شعورهم مما يشعر المبصر بأنّ الكفيف أقل تأثرًا وإرهافًا[1] وشعورًا.

لذلك يذكره الحمام على الغصون بوجده وحزنه وشوقه، إذ يقول:

أمن حمامٍ على الغصون علا	قد فعل الوجد فيك ما فعلا
ذكرك العهد بالعقيق فكم	عقيق دمعٍ عليه قد هملا
غنّت لك الوُرقُ في الرُّبا هزجا	وسارت العيس في الفلا رملا
فكم سريع من الدموعِ وكم	مديدِ شوقٍ لديك قد حصلا
ذكرتُ عيشًا خلا بذي سلمٍ	أسلمنا للغرام حين طلا
ما كان أحلاه لو يعود لنا	وكلُّ عيشٍ مع الحبيب حلا
حقكَ أن تذكر الأراك بما	أراكَ من حُسنه الذي كملا
أنعم به والحمام ساجعةٌ	وناعم القضب ينثني ميلا
والريحُ فوق الغصون لاعبةٌ	تميّل الغصن كلما اعتدلا
أن تنظروا تلكم الربا تجدوا	من أدمعي في ترابها بللا[2]

فـ (التجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية)[3]، والتجارب النفسية الجارية على لسان الشعراء العميان مؤججة بالوجد والمناجاة والشوق المتوقّد للديار المقدسة لنفث الهموم المنبثقة من واقع الحياة.

---

(1) ينظر شخصية بشار- للنويهي ص46.

(2) نظم العقدين ص576، وينظر شعر ابن جابر ص134.

(3) الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته- الطاهر أحمد مكي ص199.

الفصل الثالث

دراسة مقارنة في الصورة البصرية عند الشاعرين

الفصل الثالث

دراسة مقارنة في الصورة البصرية عند الشاعرين

دراسة مقارنة في الصورة البصرية عند الشاعرين:

بيّنا في موضع سابق أنّ أغلب الدراسات التي تناولت شعر العميان، أو الصورة في شعرهم، تركّزت على مَن علت شهرته منهم، سواء في العصر العباسي، أو العصر الأندلسي، أو العصر الحديث، ولم ينل أي من الشاعرين؛ الصرصري أو ابن جابر الحظ الأوفر حين عزفت عن فنّهم أقلام الباحثين، فظلّ نتاجهم مغمورًا تحت غبار الزمن إذا ما استثنينا بعض الدراسات القليلة التي لا ترتقي إلى مستوى فنهما.

وجاءت هذه الدراسة لتغطي جانبًا مهمًا من نتاجهما في وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعرهما، فكما هناك مواضع يقترب فيها الشاعران من بعضهما، نلحظ مواضع أخرى يفترقان فيها، وكانت تلك من أهم الأسباب التي تآزرت مع رغبة الباحث في محاولة محو غبار الزمن عن نتاجهما ليشع من جديد في زمن قد يختلف قليلا وكثيراً عن ذلك الزمن التي تمخض فيه هذا الأبداع.

فالذي يجمع بينهما أنّهما عاشا في وقت متقارب، إذ توفي الصرصري سنة 656هـ فيما توفي ابن جابر الأندلسي سنة 780هـ وكانت التحديات الداخلية والخارجية التي تواجه بيئتيهما متشابهتين، وما يجمع بينهما كذلك أنّهما اختصا بالمديح النبوي، إذ نجد الصرصري يوظّف فنه أجمعه تقريبًا، إلاّ بعضه في المديح النبوي والمناجاة الإلهية، فيما خلّف ابن جابر ديوانًا كبيرًا في المديح النبوي، وله شعر في الأغراض الأخرى، إذن فالمسحة الدينية والورع والتقوى هي الصفة الملازمة للشاعرين، حين بدت آثارها ملازمة لنتاجهما الأدبي، لكنّ الذي يبتعد

بأحدهما عن الآخر ويفرّق بينهما؛ أنهما ينتميان إلى بيئتين مختلفتين من حيث البيئة الطبيعية أولاً، فبيئة الأندلس الخلابة لا تشابه- قطعًا- بيئة العراق في تلك الحقبة، التي عمّ فيها الظلام والخراب والكوارث الطبيعية وغير الطبيعية، حين عاشت الدولة العباسية في بغداد أسوء أيامها، إذ يبدو أنّ أثر البيئة كان حاضرًا في شعر الشاعرين من خلال الأثر النفسي فيهما، وتجسيده في فنّهما، فضلا عن توظيف مفردات البيئة الطبيعية في شعرهما، وانعكاس أثرها في صورهم البصرية، على الرغم من فقدانهما البصر، كما أنّ البيئة الاجتماعية هي الأخرى ألقت بظلالها على سلوك الشاعرين، حين ظهر ذلك جليًا في شعرهما، من خلال بيان أثر الظرف الخارجي في شعرهما، فضلا عن بصمات بعض السلوكيات للمجتمع في تلك الحقبة، فأمست النظرة التشاؤمية ترخي بسدولها ممتدة مع امتداد قصائد الصرصري، متأثرًا بالواقع الاجتماعي المتردي، فأضحت المناجاة متنفسًا ينفث فيه همومه وأحزانه، فيما بدا ابن جابر أكثر تفاعلاً وانسجامًا مع واقعه في صوره وإبداعه، فعلى الرغم من شوقه للديار الحجازية الذي بدا طافحًا في ديوانه نظم العقدين في مدح سيد الكونين، نجده في أشعاره الأخرى ينهج نهج غيره من الشعراء حين غدت المبالغة مسعى يلهث خلفه في مدح الملك الصالح، واستمد الكثير من تشبيهاته من الطبيعة ولاسيّما وصف المرأة وما صاحب ذلك الوصف من مغامرات.

فالبيئة هي المنزل، ولابد من أن تتوغل ببصماتها في أعماق الشاعر ودواخله ليستشعر ظروفها فتنعكس بظلالها على فنه الذي يصطبغ ببعض سمات تلك البيئة وملامحها، ويستمد منها سمته الجمالية والإمتاع التعبيري.

وغاية هذا الفصل أن يساير الشاعرين في وجهتهما عند مواضع الالتقاء بينهما ليميزها من مواطن الافتراق في أماكن أخرى من شعرهما، حين تنوعت وسائل تشكيل الصورة البصرية حسب وجهة الشاعرين وقدرتهما الفنية.

إذ يبدو أنّ الصورة البصرية شغلت مساحة واسعة من مساحات الصورة الشعرية عند الشاعرين، لأنها ثمرة تفاعل الشكل والمضمون بالإحساس والشعور، فهي محاولة أعادة إنتاج تجربة، قد تكون خيالية، أو واقعية، فليس ضروريًا أن تكون تجربة الشاعر بصرية، لأنه يتخذ من بصيرته بديلاً ناجحًا في مواجهة مشاعره، فصورة الصرصري التي اعتمدت التراث الأدبي والديني في بنائها، نجد أنّ بعضها شكّل اقترانًا لفظيًا حفظه الصرصري وكان يستدعيه من ذاكرته في رسم صوره البصرية مطرّزة بثياب عصره.

وأول ما يطفح من أثر التراث في صوره، تلك الغرابة التي نلمسها في لغته التي اتكأ فيها على المعجم القديم، إذ شكّلت المفردات البدوية حضورًا فاعلاً في تشكيل صورة يصف فيها نفسه واقفًا على ظهر الكثيب، متناسيًا هنا أنّ بغداد منارة الدنيا وقتئذ قد احتضنته طوال عمره، إذ يقول:

ولولا جوى في القلب لم ألفَ واقفا   على كثيبٍ لا تستجيبُ عثاعث[1]

وذلك يتطلب جهدًا من المتلقي في فهم بعض المفردات التراثية من المعاجم، فالبيئة الثقافية هي التي تمد الإنسان بنظراته المختلفة العقلية والفكرية، وهي التي تحدد قيمة رصيده الثقافي، ذلك أنّ التغير الثقافي يتفاعل مع التغير في المفهومات الاجتماعية الذي يعد وجهًا من وجوه حركة التاريخ في الثقافة.

وكان للقرآن الكريم والسنّة النبوية الشريفة الأثر البالغ في تشكيل صوره البصرية، حين حاول أن يوظّف معاني بعض الآيات القرآنية في أكثر من نص شعري، كقوله:

وأحمدُ الله إليك أنني   أو من بالله الذي شاد العُلا

(1) الديوان ص119.

وجعل النجوم فيها زينة والنيرين آيتين للورى
يسبح الأملاك فيها زمرًا من كل مأمونٍ مطيعٍ ما عطى
وأرسل الرياح بشرى ورحمةٍ وسخّر السّحاب يهمي بالحيا
ومهّد الأرض والقى فوقها من الجبال ما تعالى ورسى
وانبع الماء بها وانبت الـ أشجار تؤتي أكلها فتجتنى[1]

وكان للتشبيهات المتوارثة الحضور الأوفر في شعره، ولاسيّما في وصف النبي محمد (ﷺ) كالسّراج، والهادي، في قوله:

هو السراجُ هو الهادي البشير شفا صدور أهل التقى إذ بلغ النبأ[2]

وتأثر بمعاني الحديث الشريف التي جسّد الكثير منها في صوره، ولاسيّما في إثارة همم المسلمين في مقاومة المغول، حين بدا أثر ذلك الخطر جليًا واضحًا في وجهة شعره.

وفي وصف الجمال البهي للرسول(ﷺ) امتزجت مشاعره بخياله، ولاسيّما حين اعتمد السماع والتراث والثقافة في تجسيد تلك الصور، وفي ذلك محاولة لمجاراة المبصرين، لشغل مساحات الخيال في ذهن المتلقي، فكانت صورة الرسول(ﷺ) وهي تجلي دجى الظلماء حاضرة في أكثر من نص شعري، كقوله:

زار وهنا ونحن بالزوراء في مقام خلا من الرقباء
من حبيب القلوب طيف خيالٍ فجلا نوره دجى الظلماء[3]

---

(1) الديوان: ص73

(2) م. ن ص43.

(3) م. ن: ص67، وينظر تكرار الصورة ص76، 222، 234، 345.

فيحاول أن يكشف عن حقيقة الحالة الشعورية أو الفنية التي تفيّء بظلالها لحظة إبداعه، ذلك أنّ المعادل الموضوعي هنا قائم على التعبير بين العاطفة وهو عنصر ثابت في ذات القصيدة في صورة غير مرئيّة والشعور غير المرئي في ذات الشاعر في صور وعبارات متناسقة.

لكن على الرغم مما لهذا التداعي من أهمية في تشكيل صور شعرية وتشخيصية ومنسقة، إلا أنّ هذا التشخيص اللفظي يعتمد آلية تتابع المشاهد والصور المستمدة من القوالب الجاهزة، والتشبيهات المحفوظة في شعرنا القديم.

لاشكّ أنّ هذا التوجه في صور الصرصري البصرية لا يعود إلى منبع ذاتي محض بقدر ما يعود إلى بنية ثقافية استمدت تصورها وفهمها وسلوكها من مصدر إسلامي خالص يتمثّل في القرآن والسنّة.

ويتضح كذلك من خلال صوره المستمدة من التراث أنّ بعض المدركات من محيطه الخارجي استمدها من لغة قومه وأسلوبهم التعبيري، ونلمس في ذلك قدرة خيالية تعكس تفاعله مع الموروث بوساطة الاستماع، فكانت السّير والقصص والتاريخ منجمًا يستمد منه بعض صوره وتشبيهاته، كقوله:

لو قابل النيرين الشمس والقمر الـ — سيّار طلعته غشّاهما الخجلُ
أرجّ ابلج في أهدابه وطف — في عينيه دعج كأنه كحلُ[1]

وصاحب تركيب الصورة عنده اقتران تعويضي من خلال المحاكاة في استحضار المسموع والمحفوظ لتشكيل صورة خيالية استمدت قوامها من التراث.

وبذلك أضحت لغته فصيحة متأثرة بالأسلوب التصويري للقرآن الكريم

---

(1) الديوان: ص353.

حين أتكأ على الموروث متجاوزًا ما شاع من مفردات دخيلة على اللغة في عصره، لذلك حاول صياغة بعض الصور القديمة بثوب عصري.

ويلمس القارئ لصوره حسه الوطني والديني الذي بدا طافحًا في رسم صور المعركة، ووصف الجيش وخطر الأعداء، فكانت كلماته تخرج ملتهبة، وكأنّها تنزف من جُرح غائر في الوجدان، وكأنّ الدوال قد امتزجت بدموعه، فكانت قصائده كما يظهر من دوالها ومدلولاتها صرخات مجلجلة تدوي بصوتها الصارخ، مجسّدة بصور فنية علّها تدغدغ مشاعر المسلمين ليستيقظوا من غفلتهم لدرء الخطر الذي يهدد وحدتهم.

وبرز كذلك في صوره عنصر آخر يلمحه المتلقي لإبداعه تجسّد في الهمّ الذاتي، وهاجس العودة إلى فضاء مكاني بعيد عدّه خياله الفردوس الضائع، حين منحه ذلك الضياع توهّجًا والتماعًا.

وكان لسلوكه ومنهجه في رسم مسار حياته أثر في وجهة نتاجه الأدبي، المتمثل في ميوله الدينية، ومنهجه في المديح النبوي، وقراءة التاريخ الإسلامي

والشاعر يجسّد في صوره ما يدور في نفسه وخلده على وفق رؤيته هو إلى الواقع، وتتبلور الطاقات الخيالية عنده، لذلك كان التراث الأدبي والديني حاضرًا في صور ابن جابر البصرية، كغيره من الشعراء العميان، أو المبصرين، حين استلهم التشبيهات المألوفة والمتوارثة في شعره، ولاسيّما في المديح النبوي، كالغيث، والكرم، والبدر، وغير ذلك، كما في قوله:

يا أهل طيبة في مغناكم قمر ... يهدي إلى كل محمود من الطرُقِ
كالغيث في كرم والليث في حرم ... والبدرُ في أفق والزهرُ في خلقِ[1]

---

(1) شعر ابن جابر ص100-101.

إنّ الشعور مرتبط بملكة الشاعر وموهبته المبدعة، في رسم صوره الشعرية ليجسّد ما يعتمل في نفسه منتقيًا المعاني بدقة ونوعيّة.

ونجده يحاول أن يحاكي درر الشعر العربي وعيونه، ولاسيّما المعلقات والقصائد المشهورة، من خلال تكرار بعض مفرداتها وصورها، أو النظم على الوزن والقافية، أو موضوع القصيدة نفسها، لكنّه يحاول أن يخرجها برؤية خاصة وصياغة تناسب الظرف المعاش وقتئذ، ففي إحدى قصائده يحاكي قصيدة بانت سعاد، حين يستهلها بغزل ويختمها بمدح الرسول(ﷺ) وصحابته الغر الميامين.

ويبدو أنّه كان يستحضر في ذهنه ما اشتهر من الأبيات الشعرية للشعراء السابقين، وينظم على نسقها، فقد جاءت صوره متأثرة بعدد غير قليل من الشعراء القدماء، لكنّ بيئة الأندلس برياضها وجمال طبيعتها، فضلا عن بيئة الشام فرضتا نفسهما في صوره التقليدية، حين استمد منهما صفات ممدوحيه، فتواشجت الصور التقليدية مع ما انعكس من أثر البيئة في نفسه وخياله.

لكنّه ولتكرار صوره في مدح الملك الصالح بتنا نلمس فيها التكرار والصيغ الجاهزة التي تحمل التوصيفات أو التشبيهات نفسها.

ونلمس أحيانًا في صوره قدرة فنية عالية تعكس ذائقته، وسعة خياله، ولاسيّما عند صياغة الصور القديمة وإلباسها ثوبًا عصريًا يتفق مع ذائقة بيئته، كقوله:

هو البحر كم أغنى عُفاةً وكم أفنى   عُداةً دهاهم موجُه المتلاطمُ
سليلُ ملوكٍ أورثوا المُلك مُذ دهر   إذا مرَّ منهم حازمٌ جاء حازمُ
ترتّبهم في لَبّة المُلك دنياهمُ   كما رتَّب الياقوتَ في السّلك ناظمُ [1]

---

(1) المقصد الصالح، ص61.

ويبدو هنا أثر خياله، من خلال ترتيب سلالة الملك، كالياقوت في السلك، واستطاع في العديد من صوره أن يجعل خياله متضافرا مع بقية حواسه لرسم الصور المألوفة فيمتلك بجدتها حق الريادة.

ولأثر الظلام في نفسه، وربّما في صورة انعكاسيّة نجده يكرر صوره التي يشبه فيها الموصوف بالصباح ليقنع المتلقي إدراكه للون الصباح لحظة انبلاجه.

وتشير بعض صوره المستمدة من السير والتاريخ إلى قوة حافظته وسماعه لتلك السير، من خلال توظيف السيرة العطرة، والسنّة النبوية الشريفة في مدائحه النبوية، من خلال ذكر بعض المواقف والحوادث التي صاحبت النبي الكريم(ﷺ)، كصورته الذي وظّف فيها السنّة حين حدد الرسول (ﷺ) مصارع زعماء قريش قبل وقعة بدر، إذ يقول:

مصارعهم قد حدّ قبل لقائهم ... فكان كما قد قال لم يُجز الحدا

فكفّهم إذ أرسل الكفّ بالحصى ... فأثبتهم من فرّ كالوحوش في البيداء

فحُقّ بحرف السيف جزم رؤوسهم ... فكم حزّ جِلدًا قد حوى بطلا جَلدا

ومن بعد رفع السيف جرت جسومهم ... وقد نصبوا خدا به التربُ قد خدّا[1]

وما يلفت النظر في صوره المزاوجة بين المحسوسات والمجرّدات، من خلال تشخيص المعاني وإلباسها ثياب المحسوسات، وما ذلك إلاّ استجابة شعورية لنفثات نفسه، وأثر البيئة الخارجية فيها، فحاول في صوره الاستعارية والتشخيصيّة تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية عن طريق الالتفاف خلف كلمة فقدت معناها لتكتسبه على مستوى آخر بدلالة ثانية، كما في قوله:

جاءت تجر فروعًا خلف ذي هَيَفٍ ... فبلّغتْ صبّها من لثمها الأملا

---

(1) شعر ابن جابر ص38- 39 وينظر صحيح مسلم 3/ 1404.

وأرسلت غسقا وأطلعت قمرًا والثمت بَردًا وأرشفت عسلا[1]

وما يميز ابن جابر في صوره البصرية من الصرصري، هو تعدد صوره في وصف جمال المرأة وبيان محاسنها، وهي صور افتقر ديوان الصرصري وجودها، حين حدد وجهته في أغلب صوره في المديح النبوي، فمنعته وجهته تلك من الغوص في هذا المستنقع، الذي يبدو أنّه استهوى ابن جابر ليتحرر من بعض قيوده، لذلك راح يصوّر نفسه العاشق الولهان ظمأه الحرمان، فامتلأ ديوانه بالعديد من الصور التي جسّد فيها مغامراته العاطفية، ورسم ما يدور فيها من حوارات وما شابه، فحاكى فيها بعض الصور القديمة في التشبيهات المألوفة ولاسيّما الغزل والحوار والوصف، فغدا المتلقي لتلك الصور يشعر كأنّ الشاعر يُبصر ما يصف، ولاسيّما حين تخر قواه بفعل اللواحظ التي سفكت دمه، كقوله:

سلّت علينا سيوفا من لواحظها وما لنا من سيوف اللحظ من واقي
أضحت لسفك دم العشاق هادرةً فما ترى دية على قتل عُشّاق[2]

ونلمس في صوره قدرة فنية عالية، ولاسيّما حين يجمع تشبيهات غير مألوفة، يوظّف في نسجها وتآلفها حواسه الأخرى، ليعكس قدرته الخيالية في ذهن المتلقي وكأنّه يراها. وكان بارعًا في توظيف حواسه معتمدًا رؤيته في يقظة حسه وشعوره الباطني، وربّما تعود هذه البراعة إلى قدرته على التشبيه والتشخيص بوصفه عنصرًا رئيسيًا في عملية التصوير الشعري.

وابتعدت صوره في وصف المرأة عن الوصف المادي والحسي تقريبًا، واعتمد فيها في وصف المحاسن ومفاتن الجمال، ويلمس المتلقي في صوره

(1) شعر ابن جابر الأندلسي ص112.

(2) م. ن: ص101.

تواشجًا بين رغبته في تجسيد هذه المغامرات في الغـزل والتـأثر بالبيئـة الأندلسـية الطبيعية، ونجده أحيانا يستحضر صور الحرب والقتال في صوره الغزلية، فكانـت الطبيعة الأندلسية حاضرة في صورة الغزل، وصـورة المـديح، فضـلا عـن صـور الحرب والمعارك، كما رسم صورًا في وصف الجواري والخمرة، والكأس، ويعود هذا التحرر في بعض صوره إلى أثر البيئة الأندلسية الطبيعية أو الاجتماعية، على الرغم مما شاع عنه من سـيرة حسـنة، وورع وتقـوى في سـلوكه حـين اسـتوطن الشام، وتلك الصور افتقر إليها ديوان الصرصري، أو انعدم وجودها تمامًا.

فكـان للمـرأة الـدور المـؤثر في صـوره، حـين ألهمـت خيالـه بجمالهـا، وحضورها، وغيابها، تضافرت حواسه مع خياله في رسم تلـك الملامـح، وبيـان أثرها في نفسه، في صور أدرك مفاصلها وأطرافها، وكأنّه فنّان مُبصـر تفاعـل مـع الجمال بحواسه، وبرز أثره في صور بصرية رائعة.

إنّ وصف المرأة وجمالها عند ابن جابر فاق وصفها المحدود عند الصرصري، فقد تغنّى بجمالها واصفًا قدّها وشعرها، وخدودها، مستمدًا كل ذلـك مـن جمـال الطبيعة، ومتأثرًا بالتشبيهات العربية المألوفة، فضلا عن تأثره ببيئة الأنـدلس الـتي ألقت بظلالها على شعره من خلال توظيف سحر جمالها في تشبيهاته واسـتعاراته، مضفيًا عليها ما أبدعه خياله، فضلا عن قدرته في ترتيب الألفاظ والمعاني والتأثير في المتلقي.

وهـو في شـعره في وصـف المـرأة ومحاسـنها، فضـلا عـن بعـض أشـعار الصرصري في الغرض نفسه نلمس فيهمـا تجـاوز الوصـف الحسـي والمـادي، أو الغزل الفاحش الذي يخدش الحياء، وفي هذه اللمسـة والنظـرة نفـي صـريح لمـا أطلق من تعميمات تصف غزل الشعراء العميان بالفـاحش، حـين غـدت المـرأة أمامهم جسدًا خاليًا من الجمال، إذ يبدو أنّ الباحثين اعتمدوا في تعميماتهم تلك على ما شاع من أشعار بشّار في الغزل المادي، وتلـك خصوصـية وسمـت شـعر

بشار، وليس بالضرورة أن يتصف بها شعر العميان في العصور كلها، والبيئات المتعددة، فالواقع النفسي، والخلقي، والديني، لشاعرينا يختلف كثيرًا عن واقع بشّار، فضلا عن اختلاف البيئات، والظرف الاجتماعي المحيط، الذي أدلى بدلوه وأثر في وجهة الشعر عندهم، فالبيئة الدينية التي عاش في أجوائها الشاعران جعلت شعرهما يتسم بالعفّة والالتزام، وإن مال ابن جابر في بعض شعره إلى وصف مغامرات ليليّة تأثر فيها بأسلوب عمر بن أبي ربيعة.

الخيال عند الشاعرين:

يحاول الشاعر الكفيف توظيف الطاقات الكامنة لحواسه الأخرى، لتعويض ما فقدته حاسة البصر، من خلال صياغة مفردات في وصف الأشياء التي تصل إليه بوساطة الآخرين ويحيلها إلى صيغ جاهزة، تحمل شيئًا من الواقع المتأثر بالخيال والواقع المحيط. فتغتني ثروته الثقافية بفضل حواسه الأخرى، التي تعينه على إدراك العالم الخارجي، فيوظّفها في رسم صوره، ولاسيّما التقريرية من خلال تجسيد موقف معين صاغه في خياله، كقوله:

لمن طللٌ دون الربا والنائبات	تعقى بأيدي العاصفات العوابث
تمشّت به الربد النوافر مدخلا	من الخفرات الآنسات الأثائث
وقفتُ به مستعبرًا بعد فتية	أحادثه لو قد أوى لمحادثِ
أشمُّ الثرى منه وأمسح تربهُ	كمسح رؤوس الطفل ايدي الروامس
فما زادني إلا أسى سوء منظري	إلى ما عراهُ من حلول الحوادثِ[1]

---

(1) الديوان ص119، النائبات: تراب النهر أو البئر، الربد: النعام المائل إلى الغبرة، الأثائث: الأثائث: كثيرات اللحم، الروامث: رمث الشيء إلى اصلحته ومسحته بيدي.

فكانت صوره الفنيّة انعكاسًا لحالته النفسية من خلال تجسيد الجوانب الجوهرية لخياله، باعتبار النص الشعري فضاءً ممتدًا من الإيحاءات والصور التأويلية التي تعكس التصدع النفسي حين تتحاور الأصوات المتعددة داخل النص.

وتعكس قدرته المتدفقة في التأمل والتفكير أحلام اليقظة، من خلال الاستسلام للخيال، في محاولة منه لتجاوز الصراع النفسي الداخلي المتولد، ولاسيّما أثناء الليل حيث الوحدة والوحشة، فكانت صورة الطيف تعويضًا لما فقده من توازن نفسي لاإرادي، لفعل فقدان حاسة البصر. فكان الاعتماد على ظروف العصر والبيئة والنشأة، والسياسة، والثقافة فضلا ممّا يتصل بها من عوامل الاستعداد الموروث أو الفطري من جانب تكوين الشخصية ذاتها المستند إلى التكوين النفسي والمزاجي، فضلا عن الفوارق الاجتماعية التي لا تعيها البيئة الاجتماعية المحيطة.

وتأتي بعض انطباعاته عن الصور البصرية، من خلال أغناء مخيلته بصور حسيّة مكتسبة يستحضرها خياله حين يغيب عن دائرة الحس، لذلك تكررت صوره التشبيهيّة وبصيغ عديدة حين امتزجت بخياله كأنّه يراها، لنلمس الخفي في عاطفة الشاعر حين تتوحّد الاستجابة العاطفية عند المبدع والمتلقي، ولاسيّما حين يصف الرسول (ﷺ)، كقوله:

لو لم يقل إنّي رسول أما	شاهده في وجهه ينطق
سبحان من صوره صورة	أكمل معناها الذي يخلق
كأنّ فاه باسمًا ناطقًا	بجوهر الغواص مستحدق
فالشفة الياقوت واللؤلؤ الر	طب الثمين الثغر والمنطق
جبينه الصبح ومن فوقه الـ	ـفرع الدجى والفلك المفرق

كأنما قد صيغ من فضة — لبابه والكف والمرفق[1]

واستطاع الصرصري بقوة خياله المستمدة من مدركات الحواس الأخرى أن يرسم صورًا بصرية ويستحضرها من خلال تركيبات تخيلية جديدة امتلكت القدرة على رسم أثرها في خيال المتلقي، ففرضت وجودها وكأنه يبصرها، حين استطاع الخيال أن يتواشج مع الحواس والفكر في رسم صوره التي اعتمدت القوة التعبيرية للصورة البلاغية المستمدة من التشبيه والاستعارة، كقوله:

ومهد الأرض فامتدت مذللة — قد استبانت بها المسالك السكك

وبث فيها من الأزواج ما شهدت — له بحكمة صنع ليس يشترك

وأثبت الراسيات الشامخات بها — كأنها في يدي زلزالها شرك

وسخر الفلك للطلاب منفعة — يجرين في البحر والأمواج تلتبك

وأرسل الريح تزجي للحيا سحبا — كأنهن عشار سيرها الرتك

سطا بها رعدها حتى غدا دمها — فوق الثرى بسيوف البرق ينسفك

فعندها امتهدت منها الربا حلل الـ — أزهار وامتلأت من ودقها البرك

وجاء سلطان جيش الصحو — رياضها كثغور زانها الضحك[2]

وتبرز هذه القدرة الحسيّة والشعورية والخيالية في شعره لتضحي صوره مشاعر متتالية ترمقها العين كأنها شخوص ماثلة أو خواطر متتابعة تتلقفها النفس وتعكس براعته في المزاوجة بين المرئيات والمشاعر.

وهو لحظة اصطناع عالمه الخيالي المنفصل أحيانًا عن الواقع المعاش، يجد

---

(1) الديوان: ص335، وينظر ص152، 163، 173، 178، 323.

(2) م.ن: 348، وينظر ص102، 138، 233، 457.

فيه تعويضًا عن فقد حاسة البصر، ليحاكي الواقع المبصر من خلال معرفته الثقافية، حين يستمد الخيال إبداعه الفني مما حرم منه في الواقع، وتلك حقيقة جسّدها الصرصري في صوره، وابتعد فيها بخياله، لنلمس صورة استُلت من الحرمان، كقوله:

كيف السبيل إلى حمى نائي المدى عن غير أهله عزيز المسلك

من دونه للصبّ أطراف القنا وقواضب البيض الزقاق البتك[1]

وفي بعض صوره نجده يذوب في حالة اللاوعي ويبتعد عن أي حالة اتصال حسي، ليلتقي حلمه الشعري بالواقع المحيط. فيشعر المتلقي أنّ للخيال قدرة في رسم صور أعمق في تعبيرها عن واقع الحياة، مع أنّها لا تعكس تجربة شخصية معاشة.

ليظلّ هاجس الإبداع يلامس التيمات على تنوعها وتعددها، فالدوافع اللاشعورية وحدها لا يمكن أن تنجز فهمًا واعيًا للبيئة أو الطبيعة البشرية ولابد من أن يتفاعل عالم الشخصية الباطني الواقع الاجتماعي، ليتجاوز بخياله تجربته الذاتية ليصل إلى تقديم تجربة عامة يشترك فيها المتلقي.

فالصورة عنده لا ترصد الحركة الخارجية للأشياء فحسب، بل نجدها تعنى بالتفاعلات الشعورية الداخلية، فأمست بعض مدركاته، ولاسيّما أثناء النوم انعكاسًا لصور سبق وأن انتزعها الخيال من بعض مدركاته الحسيّة، ولاسيّما صور الطيف الزائر في الظلماء، أمّا صور الحرب والمعركة فقد صاغها صوغًا لسانيًا مخصوصًا حاول فيه أن يمثل المعاني تمثيلاً حسيًا ويحيلها صورًا مرئية معبّرة تشترك بإدراكها حواسه الأخرى من خلال الارتباطات الاقترانية، كما في قوله:

---

(1) الديوان: 345.

إذا الحرب مدت للنزال رواقها   ودارت على قطب الهلاك رحاها
وكاد يزيل العقل رعد حديدها   ويختطف الأبصار برق ظباها
وعسعس ليل النقع في حومة   الوغى جلا بذكاء المشرفي دجاها [1]

فتجاوز في بعض صوره في تجسيد واقع المعارك العلاقات التقليدية من خلال الارتقاء بالكلمات إلى معان أخرى تتأتى بوساطة علاقات جديدة في رسم صوره، ربّما يعجز حتى الشاعر المبصر في أحيان كثيرة عن تجسيد تفاصيلها وهولها بهذه الدقة.

أمّا ابن جابر فقد وجد في الهيام بخياله كسرًا للقيود للخروج من ضغطها الوجداني، فجسّد أحساسه شعرًا تجاوز فيه أثر غياب المصدر الحسي الأصلي بمعالجة ذهنية لصوره الحسيّة.

واعتمد رؤيته الفنية والفكرية في رسم بعض صوره مستعينًا بدرايته وموهبته وحسه المنبثق من عالم الخيال، فغدا خياله يغذّي حواسه الأخرى من خلال توظيف ثقافته، وما استمد من الواقع المحيط، وأثر البنية الاجتماعية، فضلا عما تنفثه نفسه الثائرة، فكانت صوره تعكس فهمه لمعاني البصريات بفعل تواشج الخيال بحواسه الأخرى، كقوله:

كأنَّ عزّتهُ وماضي رُمحهِ   والدِّرعَ يبدو تحت لمع ذُباب
بدرٌ وفي يدهِ شهابٌ ثاقبٌ   قرَنَ الغديرَ ببرقه المُنسابِ [2]

فشكّل الخيال محورًا جوهريًا في تشكيل صوره البصرية، من خلال تعدد معانيها ودلالاتها، وأبعادها، وبدا أثر الطبيعة ظاهرًا جليًا حين نهل من مفرداتها

---

(1) الديوان: 569، وينظر ص140، 548.

(2) ديوان المقصد الصالح ص158.

لتغذية صوره، لتبدو تجربة إنسانية لا تتمخّض عنها القريحة حتى تبدو تجربة ذاتية تمتزج بها مخرجات النفس حين يعتصر القلب لينفث همومه ومعاناته وأحلامه في إبداع ذاتي، كقوله:

طرقْت وقد مدَّ الظلامُ جناحَهُ	والجوُّ أسحمٌ حالك الأثواب
حتى إذا نضت النُّقاب وسلَّمت	طلعَ الصباحُ لنا من الجلباب[1]

وتميّزت بعض صوره بإشراك الصوت والحركة في التعبير عن مكنوناتها.

وحين تكون الصورة تركيبًا لفظيًا يقوم على الاقتران بين أحساسين، أحدهما بصري، نجد ابن جابر يتكأ على حاسة أخرى في رسم صوره، ولاسيّما الصور المستمدة من الطبيعة الأندلسية، التي تأثرت بالواقع الاجتماعي والسياسي المحيط، ففرضت صورة الحرب نفسها مع وصف الطبيعة، وفي هذه الصور بيان انسجامه مع واقع الأحداث في عصره، ومعايشة نكبات أمته، كقوله:

وذَقُ سَحابٍ تحسبُ البرق به	أسنّة قد أشرعت يوم وغى
فوشّح الشيح سقيط دُرةٍ	وتوّج النور الرُّبا بما شغى
فالأرض من أزهارها في حُلل	إذا رنا الطّرف إليهنّ صغى
وارتاحت الورق وحنت فلها	على الغصون نغماتٌ وغنى
واخضرت الدّوح ومدت قُضبها	فبينها حُسن التمام وصفا
وساقطت لها السحاب حملها	إذ خوّف الرعد تساقط الفغا
ترى خرير الماء في مصبّه	كأنّه صيِّت ذودٍ قد رغا[2]

(1) ديوان المقصد الصالح: 156.

(2) شعر ابن جابر ص177.

وبرز جمال الصوت في بعض صوره مرادفًا لجمال المنظر، من خلال التعويل على المثير السمعي، وتوظيف طاقات الصوت التي قد تحرّك الساكن في نقطة تمثّل علاقته بالمعنى، محاولاً بذلك تأسيس بناء نظري يُقنع فيه المتلقي بمساواة السمع والبصر، وتلك خصوصية فسيولوجية اختص بها، ربّما وجد فيها متنفسًا لإحساس غائر في أعماقه، برز أثره على استحياء في بعض صوره، وتلك ميزه طفح أثرها فكانت بصماتها داكنة، وغامقة اللون، فيما بدت باهتة اللون في صور الصرصري ولا تكاد تبين.

وقد يطفح الخيال الوهمي بقوة في صور ابن جابر أمام أنظار المتلقي لتلك الصور، حين تمتد المسافات بينه وبين الخيال البصري المرئي، ليحلّق في حلم خيالي لا يرتبط مع الصدق الواقعي بطرف، بل يملى عليه من تجليات الإلهام، وعلى الرغم من ذلك لا يمكن إنكار عالم الحس وأثره في تلوّن صوره، ولاسيّما حين تطل المبالغة شاخصة في وصف الممدوح، أو رسم صور المعركة، والتي ربّما يبحث فيها عن ذاته الهائمة في الخيال، فيجده متآلفًا مع ما يضفيه العقل من إبداع، ليرسم صورًا فنية خيالية، يخرج فيها عن المألوف والمعتاد، كقوله:

كُلّما أقبل للحرب ترى   كلُّ أرضٍ بدم الأسد سباخْ
إذا يدعو لحربٍ دعوةً   قالت الأسْدُ إلى هذا يُساخْ[1]

وعلى الرغم من تعدد صور الصرصري في وصف المعارك، ومحاولة إثارة همم المسلمين في التصدي لهجمات المغول، واستذكار بطولات الرسول (ﷺ) والمسلمين، إلا أنّ خياله لم يتناف مع ما يحدده العقل في إضفاء الأوصاف على الموصوف، وربما يعود منبع ذلك إلى قناعة بواقعة استلهمها من وجهته الدينية

(1) ديوان المقصد الصالح ص248.

الملتزمة، وما فرضته عليه من قناعات أغنت نفسه عن الغوص في مثل تلك المبالغات.

في حين حاول ابن جابر أن يحطّم بعض قيوده، لتخضع نفسه أمام فنه وخياله، وتجد تعويضًا عما فقدته من أمنيات، لتمكين وجودها الاجتماعي، ونفث صدى آنات حاولت هدم بعض أسوارها الداخلية، ليجد في مبالغته تحقيقًا لغاية افتقدها في عالم الحس، ويبدو جليًا توظيف حواسه الأخرى في رسم صوره البصرية، لتعويض الفراغ في محصوله الذهني، المتكوّن من فقدان حاسة البصر، فتنوعت مدركاته، إذ كان للحس والمعرفة والإطلاع، والقدرات العقلية، والمكنون الثقافي، فضلا عن فراسته الدور الكبير في تشكيل صوره، كصوره في رسم صورة الممدوح والأقوام الذين اعتادت جفونهم رؤية الدم على السيوف، كناية عن شجاعتهم وسعيهم للقتال، حين تضافرت مدركاته في رسمها، إذ يقول:

يا قاطع البيد تسريها على قدمٍ ... شوقا إليهم لقد أصبحت ذا قدم
قد اعتصمتَ بأقوامٍ جفونهم ... لاتعرف السيف خلوا من خضاب دم[1]

فيشعر القارئ أنّ حواسه، وأفكاره، وعاطفته تسير باتجاه واحد ولا يمكن الفصل بينها، فاعتماده السمع في بعض الأحيان يُشعر المتلقي أنّ خياله سمعي، لاسيّما حين ينصرف إلى التصوير السمعي من خلال الربط بين الأصوات ودوالّها، موظّفًا خبرته الصوتية واللغوية، فيميل إلى الاهتمام بالجانب الدلالي للصوت، وتلك ميزة ربما اتفق فيها مع الصرصري، وفاقه حين بالغ أحيانًا في بعض صوره.

(1) شعر ابن جابر ص141-142 وينظر المقصد الصالح ص35.

دلالة اللون في شعرهما:

ربما يعتمد الشاعر الأعمى الاقتران والمحاكاة لرسم دلالات الألوان، حين يفرض عليه الأنموذج الشعري العربي بعض الصور المعتادة، فتغدو دلالات الألوان ثابتة عند العديد من الشعراء.

وارتبط اللون عند الصرصري بعاطفته وحسه الديني، ذلك أنّ وجهته الشعرية متأثرة بالوازع الديني الذي خطّه لنفسه، حين تجد زهوها في الألوان التي تغنيها وتروي عطشها لزيارة تلك الأماكن المقدسة ورؤيتها، فتفاوتت الألوان في سعتها، وكان اللون الأبيض من أكثر الألوان استعمالا في شعره، مما يعكس صفاء نفسه ونقاءها، إذ إنّ هذا اللون في التراث العربي يرمز إلى الطهر والبراءة، لذلك تعددت دلالاته في شعره حين شغل مساحة واسعة ضمن مساحات الألوان التي أكّدت حضورها في شعره، فكان كثيرًا ما يصف السنّة البيضاء، كقوله:

والحمد لله على هدايتي   للسنّة البيضاء خير مقتنى[1]

أمّا الشريعة البيضاء فقد جاء مكررة في العديد من النصوص الشعرية، كقوله:

نسخ الشرائع كلها بشريعة   بيضاء تفصح بالهدى إفصاحًا[2]

ويبدو أنّ للّون فاعلية بصرية في مخاطبة وجدانه وشعوره، إذ نجد أنّ كل وصف للنبي (ﷺ) ارتبط باللون الأبيض، كقوله:

يامَنْ كسى عطفي قريش بردةً   بيضاء في الأنساب ليس توسّخ[3]

(1) الديوان: ص80.

(2) الديوان: 144، وينظر ص82.

(3) م. ن: ص153.

وصوّر بإدراكه السمعي والخيالي، وحسه الديني نور النبي (ﷺ) وحسن وجهه، ووميضه، وارتبطت بعض مفاهيمه العقلية، ورموزه التعبيرية باللون الأبيض، فشبّه حجّة النبي (ﷺ) باللون الأبيض، حتى غدا هذا اللون يحمل دلالات مميزة في وعيه، ويعبّر عن الجمال والنقاء، والطهر، والصفاء، والوفاء، والأمان....الخ، وكان ظل روحه بنقائها حاضرًا بحضور اللون الأبيض.

ويحاول اللون الأخضر أن يسطف بجنب اللون الأبيض، ويسايره في نسب توظيفه في شعر الصرصري، لأنه من الألوان المبهجة التي تعكس لون الطبيعة، ويُلقي على ناظره هدوءً نفسيًا وسكينة، لكنّ اللافت للنظر أنّ توظيفه عند الصرصري ارتبط بالقبة الخضراء، وجمال حسنها، في حين جاء التعبير عن لون الطبيعة ووصفها بهذا اللون فقيرًا في شعره، وربّما يعود ذلك إلى اختلاف بيئة العراق في تلك الحقبة، ولاسيّما عن بيئة الأندلس التي سجّل فيها هذا اللون حضورًا واضحًا في شعر ابن جابر، إذ إنّ أجواء العراق الاجتماعية، فضلا عن الكوارث الطبيعية قد ألقت بظلالها وضبابيتها على إدراك الصرصري لدلالات هذا اللون، فكانت الفيضانات، والغيوث، والفقر، تهدد البيئة، فجاء وصف البيئة في شعره محدودًا ومتأثرًا بتلك الأجواء، إذ لم تسعف خياله في رسم صورها، ووصف جمالها، فعوّض ذلك بوصف الأجواء الممطرة، والغيوث والبرق، وأثرها في تزيين الطبيعة، ولم نلمس وصفًا دقيقًا للرياض والجنان والأزهار وجمالها، الذي افتقرت إليه بيئة العراق في تلك الحقبة، لكنّ وصفه القبة الخضراء اقترن بجمال الطبيعة التي أضفت عليها لونها الزاهي، فزادها هيبة وجمالا، إذ يقول:

وحيا مرابع وادي العقيق ... وسلع حيا كاشفا كل بوس

فألبسها من ملاء الرياض ... وأثوابها الخضر أسنى لبوس

فللــه تلــك القبــاب الـــتي حــوت كــل معنــى عزيــز نفــيس[1]

والواقع أنّ تحليل عناصر الصورة الشعرية ورموزها المستمدة من الطبيعة، والعلاقات القائمة بينها على النحو الذي صوّرها به الشاعر، كل ذلك يكشف لنا عن اختيار هذه العناصر والرموز وإقامة هذه العلاقات بينها، يكون له دائمًا أصل بعيد عن أغوار نفس الشاعر ويلتقي هناك بكثير من تجاربه الخبيئة في اللاشعور الذي لا يحمل بالشعر، وهو التعبير النبيل، أن يعرضها ومن ثمّ تحدث إزاحة لاشعورية بصورة آلية حين يمتزج فيها الجانب الحسّي التعبيري بالجانب النفسي الباطني، فتنسجم تلك التجارب في أشكال وصور فنية.[2]

وكان للون الأخضر الحضور الفاعل في المأثور الديني، ولاسيّما قصه نبي الله إبراهيم الخليل (عليه السلام) حين غدت النار روضة خضراء بأمر الله سبحانه، وأمست الظاهرة التلوينيّة جزءًا هامًا في تشكيل صوره الشعرية، حين احتل اللون معنى نفسيًا نتيجة للتأثير الفسيولوجي للون على الإنسان، فاللون الأسود الذي ارتبط بالظلمة والحزن يكتسب دلالة ثانية عند الصرصري، حين يشبّه به فتنة المغول وخطرها على الإسلام بالسواد المكتسب من ظلمة الليل، في قوله:

اشــكو إلى الله العظــيم فتنــة ظلمــاء كالليــل اذا الليــل ســجى[3]

فهذه السوداوية ليست انعكاسًا لحالة تشاؤمية مطلقة، إنّما هي تجسيد لقلق الفنان العابر المتولد تحت ظرف استثنائي عابر.

ونجد أنّ الطبيعة السوداوية للون تكتسب في سياق آخر معنى الحسن

(1) الديوان: ص233.

(2) ينظر التفسير النفسي للأدب: ص123.

(3) الديوان: ص73.

والجمال، والوقار، وتوظيف دلالته لإتمام عناصر الصورة، فيكتسب إيحاءً يعكس هدوء النفس وفرحها، حين يتجسد جمال النبي الوضاء فوق المنبر بعمامته السوداء، إذ يقول:

معتجـــرًا عمامـــة ســـــوداء فـــوق المنـــبر
أخجـل نـور الصـــ ـــصحو المـــنير المبـــدر[1]

ويرسم ثنائيات مستمدة من خياله، حين يتولد الأمل مع استذكار الأيام التي أضحى فيها الظلام نورًا ووميضًا، ليجسّد صورًا في وصف النور والضوء الذي بدد ظلمة نفسه، ومصدره العقيق، كقوله:

أبـرقٌ بـالعقيق لنـا ضـاءا أم الهنـديُّ هـزًا وانتضـاءا
أم الزفـراتُ مـن كبـد كئيـب أبـت نيرانـه إلا التضـاءا[2]

ويبدو أنّه وظّف العلاقات اللفظية المستمدة من حديث المبصرين، ليشكّل منها صورًا تعكس مفاهيمه اللونية حين اقترنت بخياله وحسه.

وتجاوزت بعض تشكيلاته الصورية حدود السمع إلى الإبصار من خلال دقة الألوان ووضوحها، ومدى ارتباطها بحسه وخياله، فأضحى بذلك كالرسام المبصر الذي يجد بتضافر الألوان جمالا ساحرًا يمثل صورة الموصوف، كقوله:

وإذا ذكـــرت جمالـــه فالبـــدرعن د كمالـه والشـمس غـبٌ سمـاء
بـل يخجـلُ البـدرُ المـنير إذا بـدا وقـد ارتـدى بالحلـة الحمـراء
ويغـضُّ يـوم الصـحو مـن شمـس إن يعتجـر بعمامـة سـوداء

(1) الديوان: ص181.

(2) م. ن: ص45.

يربـــي علـــى درر الريـــاض نضـــارة   لـمـــا يبرقـــع وجهـــه بحيـــاء[1]

ويلمس المتلقي تضافرا بيّنًا تمثله الألوان الأخضر، والأحمر، والأبيض، في بعض صوره في وصف الطبيعة وجمالها، فللدلالـة اللونيـة أثـر في تقويـة المعنى وتوكيده، بوسـاطة الموازنـة بـين الألـوان، ليـؤدي اللـون مهمـة المفـردة الحسـية ومدلولها التأثيري، لذلك وظّف الصرصري الألوان توظيفًا حسنًا في تجسيد صور الجنة بنعيمها وأنهارها وزخرفها[2]، فمثّلت الصورة اللونية على اختلافهـا أمـلاً منشودًا يثير عاطفته الدينية التي تثري النفس بالهدوء والطمأنينة.

لكنّ هـذا النشـاط البـاطني والألم الغـائر في الوجـدان لا يمكـن أن يكـون شعورًا عابرًا أو تأثيرًا عارضًا فحسب، بقـدر مـاهو اسـتجابة ذهنيـة وإدراك واع لمؤثرات الطبيعة، فالشعور هنا هـو الـوعي الـذي يميّـز بـه الشـاعر بـين الصـور والأفكار، ومما لاشك فيه أنّ هذه المظاهر توقظ مشاعر الفنان ومن ثم تغـدو بـه إلى خلق صور مجرّدة تعبّر عن نفسه وعن الحياة في آن واحد[3].

أمّا ابن جابر الأندلسي فقد كان يتمطّى حسب ما يتمنّى، لسـعة المسـافات التي حددها للسير فيها في رسـم صـوره اللونيـة، وكـان أكثـر حريـة في التعـبير، ولاسيّما في غزله ووصف محاسن المرأة ومفاتنها المستمدة من أثر البيئة الأندلسية، ليبدو للمتلقي كالمبصر، في التعامـل مـع اللـون، ولاسـيّما اللـون الأحمـر الـذي تنوّعت توظيفاته في صوره، إذ حملت صوره اللونية بعض آثار البيئة الاجتماعيـة

(1) الديوان: 53.

(2) م. ن: 614

(3) ينظر جماعة الديوان في النقد، محمد مضايف: ص249.

في وصف الممدوح ومبالغته في وسم الشجاعة والكرم، حين استمدت تلك الصفات والقيم بعض دلالاتها من تمازج الألوان.

واعتمد في تشكيل بعض صوره اللونية على طبيعة الرؤية والموقف والأحساس به، ووظّف كذلك العلاقات اللفظيّة من خلال حديث المبصرين لتشكيل صوره الخاصة لمفاهيمه اللونية، حتى غدت الظاهرة اللونية جزءًا هامًا في تشكيل صوره البصرية، فتجاوز اللون مستوى التركيب إلى مستوى الدلالة، فأضفى على الصورة ميزة خاصة، فتميزت من صور الصرصري، ربما بفضل البيئة والنشأة والطبع، فضلا عن المؤثرات النفسيّة والخياليّة كذلك، وشكّلت المرأة حيّزًا كبيرًا في الظاهرة الفنية عنده فكانت الأصوات والألوان تتسابق في سيرها إلى قلبه لتشكيل أبعاد صوره البصرية بألوانها وظلالها، وبفضل الطاقات الفيّاضة للألوان أضحت الأوصاف كثيفة ومتناثرة أحيانًا في وصف المرأة شكّل من خلالها لوحة فنيّة جميلة مستعينًا بخياله وبصيرته وثقافته، فضلا عن مدركات حواسه الأخرى، فالمرأة بيضاء كالبدر، ذوائبها سود، وجمال وجنتيها مستمد من الورد، إذ يقول:

ظباءُ نساءٍ أم ظباءٌ من الوحش ولُدْنٌ قدودٍ أم غصون النَّقا تمشي

جلونَ بدورًا تحت سُودٍ ذوائبٍ تدبُّ إلى قلبي بحيَّاتها الرُّقشِ

أوانسُ لايعرفْنَ ما البانُ والفلا ولكنَّ في ألحاظها مُلَحَ الوحش

عرضْنَ لطرفي كي يُعرِّضْنَ للهوى بقلبي فكان اللحظ مُنتظرَ البطش

على خدّها خالٌ كوردٍ بجنةٍ تولاهُ جنَّانٌ ظريفٌ من الحبُش

بدا نقشُ نونِ الصُّدغِ والخالُ نقطةٌ   له فأضحتُ القلبَ في ذلـك الـنقش[1]

وصوره في وصف المرأة تنم عن ذائقة جمالية لا يمتلكها إلاّ مبصـر حـاذق، وقد يتداخل اللونان الأبيض والأسود في تحديد ملامح الجمال عند المرأة، ويمتزج اللون الأبيض باللون الأحمر فتزداد الصورة جمالاً حين يصف ورد الخدود[2].

فالشاعر حين يكون هادئ الشعور متزن المزاج تشي صـوره بيقظـة حسـيّة وشعورية، وذوق جمالي رفيع، فالفنان يستطيع تخطي عتبة اللاشـعور والإفـلات من رقابة الأنا الأعلى- أحيانًا- محققًا رغباته ومكنوناته، بوسائله الفنية الخاصـة، لذلك تجسّدت دلالات النص فضلا عن المستوى النصـي اللغـوي في المسـتوى البيولوجي النفسي، حين أغنى القصيدة بالبعد الدلالي والنفسـي والاجتمـاعي، فالإحساس بالجمال يخضع لعامل سيكولوجي يتمثل في الصلة النفسيّة الروحيـة بين مدرك الجمال والموضوع الجمالي، لأنّ الحكم الجمالي يتبع طبيعة الاستعداد النفسي لمدرك الجمال وعلى مايشعّ في الموضـوع الجمـالي مـن حركـة وحيـاة في علاقة تحكمها طبيعة الحالات النفسيّة لحظة الهدوء والتوتر[3]

وشكّل اللون الأسود بمفرده حضورًا فاعلاً في صوره، من خـلال وصـف العيون التي أصابته في سهامها، ويطفو أحيانًا الانعكاس النفسـي لظلمـة بصـره، حين يُلبس قلبه المحترق بجمر الهوى وشاحًا أسود.[4]

---

(1) ديوان المقصد الصالح ص36، البان: نوع من الشجر، الفلا: جمع فلاة.

(2) ينظر م. ن ص39.

(3) ينظر مراجعـات في الآداب والفنـون- العقـاد ص49، وينظـر المـدخل إلى نظريـة النقـد النفسي ص66-70.

(4) ينظر م. ن ص87.

وأحيانًا يشعر المتأمل في صوره أنّه كالرسام الذي يمزج الألوان ليجسّد فكرته، إذ استطاع أن يوظّف اللونين الأبيض والأسود في صورة واحدة للتعبير عن معنيين متضادين في مدح الرسول (ﷺ)، في قوله:

كأنما الشمس تحت الغيم غُرّته   في النّقع حيث وجوه الأسد كالحُمم
إذا تبسّم في حربٍ وصاح بهم   يُبكي الأسود ويرمي اللُّسن بالبكم
فلُو ببدرٍ ففلّوا غرب شانئهم   به وما قلّ جمعٌ بالرسول حُمي
فابيضّ بعد سوادٍ قلب منتصرٍ   واسودّ بعد بياضٍ وجه منهزم[1]

وصوره في الممدوح استثنائية لأنّه يظهر بين الظلمة كالسحابة، وحسامه بارق أبيض يلمع وسط النقع والظلام الدامس، إذ يقول:

يُسرُّ بما أعطى ولو كان ماله   جميعًا ومن يُبصرْهُ قال هو المُعطى
ويرسلُ للأعداءِ أبيضَ باترًا   يقطُّ رؤوس الدّارعينَ به قطّا
حسامٌ كبرقٍ في يدٍ كسحابةٍ   قد اكتفلا للمُلك بالبأس والإعطا
ترى الطّرف يسري تحته وهو مُصْلتٌ   حسامًا إلى الأعناق قد ظلّ مُنحطا[2]

وإن جاء اللون الأخضر متأثرًا بالطبيعة الأندلسية في رسم صورة الممدوح، لكنه لم يكن بالوفرة التي تتملك خيال المتلقي من شاعر تأثر ببيئة الأندلس، لكنّ صوره في الممدوح تزيّنت بألوان الطبيعة، كقوله:

لازلتَ تنشرُها مآثرَ مثلما   نشر الأزاهر روضةٌ خضراءُ[3]

---

(1) شعر ابن جابر ص141.

(2) ديوان المقصد الصالح ص49، وينظر ص77، 96، 122.

(3) م. ن ص156.

وإن تأثرت بعض صوره بوازعه الديني، إلاّ أنّها لم تكن بالكثافة التي يلمسها القارئ في صور الصرصري، فقد وظّف اللون الأخضر للدلالة على أبناء الرسول (ﷺ)، إذ يقول:

جعلوا لأبناء الرسول علامة   إنّ العلامة شأن لم يُشهَر

نورُ النّبوة في كريم وجوههم   يغني الشريف عن الطراز الأخضر[1]

ووظّف اللون الأشقر للدلالة على لون خيل الممدوح، ويستمد أحيانًا دلالة الصورة من الواقع الحياتي للنبات في خضرته واصفراره، ليتآزر اللونان الأخضر والأصفر في رسم تلك الصورة، كقوله:

ومدّت لهم جنّاتها الخضر ظلّها   فما أنصفوها حين يدعونها الصّفرا[2]

إنّ للتعبير بالصورة بعدًا نفسيًا يكشف عن شخصية الشاعر ونفسيته بوساطة صورة تمتزج فيها اليقظة الحسية باليقظة الباطنية لتظمّ فيظًا من العناصر التي اشتركت في تشكيل الصورة البصرية تتمثل في الفن، والجمال، والخيال، والوعي والشعور النفسي، والقريحة، فضلا عن اللون والحركة، والزمان، والمكان، ومظاهر الحياة الطبيعية بصفة عامة.

ولتعدد دلالات اللون الأحمر نجده يشكل حضورًا فاعلاً ومتميّزًا في تشكيل صور ابن جابر اللونية، فهو من أكثر الألوان دفئًا وحيوية وهيامًا، ووظّف الشاعر هذا اللون في رسم صور غير تقليدية في مدح الرسول (ﷺ) حين تحمّر شمس الضحى خجلاً أمام وجه النبي (ﷺ)[3].

---

(1) شعر ابن جابر ص91.

(2) نظم العقدين ص258.

(3) ينظر نظم العقدين: 31.

ولتعدد مزايا هذا اللون عند علماء النفس، ولاسيّما في وصف المرأة، عُـدّ رمز الخطر والغواية الجنسية، والجمـال، والخجـل، والغضـب[1]، لـذلك أمسى اللون الأحمر يوحي إلى أعلى درجات الجمال عند المرأة، كقوله:

راح السّرور على قلبي غداة رأى   بيـاض وجنتيـه مـع حُمـرة الخَفَـر[2]

إنّ الإدراك الجمالي لا ينحصر في جزء من حيـاة الإنسـان، وإنّمـا يشـمل قدراته النفسية وطاقاته الذهنيّة والغريزيّة، لذلك هو مطابق لعمليـة الفهـم الـتي ترادف الحس والغريزة، والخيال، والتفكير، والمعرفة الكونيّة والنفسيّة[3].

ويتآزر هذا اللون مع اللون الأسـود في رسـم صـورة تقـوم علـى البصـر والرؤية، وكأنّه يدرك تمامًا موطن الجمال عند المرأة، فأصبح هذا اللون من أكثـر الألوان توظيفًا في شعره للتعبير عن جمال المرأة، وتلك ميـزة يفتقـدها المتلقـي في صور الصرصري حين تجاوز مثل هذه الصور، وتعالت نفسه عن نفـث همومهـا وأسرارها من خلال توظيف طاقات اللون الأحمر، إلاّ في القليل النادر.

ويشكّل اللون الأحمر لوحة فنية مميزة في بيان ملامح الكرم والشجاعة عند الممدوح، ولاسيّما حين تتضافر معه الألوان الأخضر، والأصـفر، والأسمـر، في قوله:

تشتكي الصُّفر من يديه وترضى الـ   سمْـر عـن راحتيـه عنـد الحـروبِ
أحمرُ السيف أخضرُ السّيبِ حيث الـ   أرضُ غبراءُ من سوادِ الخطـوب[4]

---

(1) ينظر الصورة البصرية في شعر العميان ص15.

(2) ديوان المقصد الصالح ص88.

(3) ينظر ساعات بين الكتب- العقاد ص241.

(4) شعر ابن جابر ص28.

وتلك صورة لا يدرك أبعادها إلاّ مبصر حاذق، ذو خيال فضفاض، امتلك ابن جابر ريادتها حين تضافرت حواسه جميعًا في رسم ملامحها. فالصورة الشعرية بحاجة- فضلا عن الحس الظاهر- إلى نشاط داخلي يساعد الشاعر على إدراك ظواهر الأشياء وبواطنها لتتحول إلى صورة واعية تدسّ في ثنايا حسيّتها بعض الأفكار والخواطر التي تعكس في الوقت نفسه الحالة النفسيّة والوجدانيّة للشاعر فضلا عن إدراكه الذهني.[1]

وشكّل الليل بظلامه وسيلة وظّفها الشاعر للإحساس بجمال الأشياء، ولاسيّما حين يجمعه الليل بمحبوبته، ولم نر أي أثر يشير إلى ارتباط الليل عنده بالظلام النفسي، أو خيبة الأمل، كما رأته وزعمته العديد من الدراسات النفسية والأدبية الحديثة في شعر المكفوفين، حين راحت تغرّد وتزقزق منشدة تلك الادعاءات النظرية، أو المستمدة من تجربة فردية، ليس بالضرورة أن تجد أثرها عند كل شاعر ضرير، فقد تلّون الليل بانفعالات ابن جابر ورؤيته، فأضحى متعدد الألوان والسمات في الإطار النفسي، وكان طرفه يهجر النوم شوقًا إلى رؤية النبي (ﷺ)، ولاسيّما حين يواصل السير ليلا إلى دياره الكريمة متغنّيًا بذكره[2].

كما أنّه تميّز من الصرصري، حين استعان بأحلام اليقظة في تصوير الليل، محاولاً بذلك أن ينفّس عن بعض رغباته المكبوتة، ولاسيّما في وصال الحبيب، ولم يشعره الليل باليأس والحرمان، بل أمسى زمنًا محببًا إليه، لاسيّما وأنّه يتساوى فيه مع المبصرين، وكان اقترانه بعشيقته تمويهًا أو تقليدًا، حاول فيه أن يطيع الهوى لينعم بوصال الحبيب، إذ يقول:

---

(1) ينظر الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس- ساسين عساف ص27.

(2) ينظر نظم العقدين ص355.

ليـــالي بتنـــا نُطيــعُ الهـــوى ونــنعَمُ بالوصــلِ بعــد الصــدودِ [1]

لتتفاعل مشاعر الحب والحنين داخل النفس وسط شوقها لليالي الوصــال، فينفث ذلك الشوق عشقًا وولهًا.

ألفاظ الرؤية والبصر:

ذكرنا أنّ الدراسات النفسية غالبًا ما تشير إلى أنّ الشاعر الأعمـى يعـوّض خسارة البصر بمدركات تميّزه مـن غـيره حـين يوظّـف طاقـات حواسـه، فيغـدو حسّاسًا مرهفًا، ويعمـد إلى استعمال ألفـاظ الرؤيـة اسـتعمالاً مجازيًـا[2]، إلاّ أنّ هذه النظرية لم تجد متكأ تستند إليه لإثبات ما تدعيه في شعر الصرصـري، وهـي ترى توظيفه المباشر لألفاظ الرؤية، لتوقف صدى ما ادعـت أمـام ألفـاظ الرؤيـة والبصر في شعره، ناسيًا أو متناسيًا عاهته ليوظّفها أكثر من عشرين مرة في صوره البصرية، محاولاً إسقاط ذلك على العين إسقاطًا تعويضيًا لفقدان تلـك الحاسـة، كقوله معبرًا عن شوقه لرؤية وجه الرسول الكريم (ﷺ) في المنام:

ويــا مــن إذا المشــتاق أبصــر وجهــه فــأنّ لــه بشـرى وان كــان نائمًــا
تعطف على ضعفي برؤية وجهك الــ ـــكريم فرؤيــاه تحــط المآثمــا[3]

وتركّزت ألفاظ الرؤية في شعره في وصـف الرسـول (ﷺ)، ووصـف الجنـة ونعيمها، واقترن بعضها بالصور التقليدية الموروثـة، متناسـيًا عاهتـه في بعضـها، ومتمنيًا الشفاء في غيرها، لرؤية الحبيب (ﷺ)، كقوله:

---

(1) ديوان المقصد الصالح ص332.

(2) ينظر نقد الشعر في المنظور النفسي ص132.

(3) الديوان ص450.

تراب مربعه الرحبُ المنير به　　شفاءُ عيني إذا ماشفّها الرمدُ[1]

وتعامل ابن جابر مع ألفاظ الرؤية بعين مبصرة، فتعددت دلالات تلك الألفاظ التي حققت حضورًا فاعلا، حين وظّفها أكثر من ستين مرة في شعره.

وتمحورت دلالاتها في تمني رؤية الرسول (ﷺ) ووصف نور وجهه، معبّرًا عن الأحلام التي اصطبغت بها أمنيات نفسه لرؤية وجه الحبيب (ﷺ)، كقوله:

إلى أن رأينا آية الصّبح أقبلت　　وأدبر جيش الليل من بعد ما اصطفّا

كأنّ ضياء الصّبح إذ خالط　　مُحيّا رسول الله قد شهد الزحفا[2]

فتشابه مع الصرصري في توظيف تلك الألفاظ في تمني النفس لرؤية وجه الحبيب المصطفى، والسّير إلى الديار الحجازية، في صور تُشعر القارئ كأنّ صاحبها مبصر، طربت نفسه لرؤية جبل أحد، إذ يقول:

ما رأينا أحدًا إلا انثنى　　طربًا يوم رأينا أُحُدًا

وبدا من دون سلعٍ قمرٌ　　حبّه في خلدي قد خلدا

أشرقت من نوره الأرض لنا　　فكأنّ الليل صُبحٌ قد بدا[3]

وتميّز ابن جابر من الصرصري بوصف جمال المرأة من خلال ألفاظ البصر والرؤية، في مبالغة توهم القارئ أنّ مبدعها يرى ما يصف حقًا، ويدرك الجمال الحسي، في صور منبعها العين وليس الخيال، وتلك نظرة تنفي ما عممته بعض الدراسات النفسية والأدبية، حين اعتورها شطط كبير في تحديد نظرة الأعمى إلى

---

(1) الديوان ص، وينظر ومرآة الزمان 1/ 278.

(2) الديوان: ص357.

(3) نظم العقدين ص199 وينظر م. ن ص29، 30، 32، 347، شعر ابن جابر ص94، 95- 96.

المرأة في وجهة معينة، مستعينين بحاسة من اشتهر من الشعراء المكفوفين، وكانت له رؤية خاصة إلى المرأة تتبع نفسه وسلوكه وظرفه الخاص لحظة الإبداع، ولا يمكن تعميمها، حين بدت فضفاضة عند شاعرنا، لتنفي صوره صدق ادعائها.

لذلك جاءت بعض صوره البصرية كأنّها قائمة على الحقيقة، حين يصف مغامرة خاضها برفقة المحبوب، ووصف مفاتنه، وسرد تفاصيل ذلك اللقاء بألفاظ الرؤية والبصر وتحت ستار الليل، إذ يقول:

أحار فما أدري إذا ما نظرتها	أأنظر ذاك الردف أم ذلك العطفا
وقد طنّب الليلُ البهيمُ خباءَهُ	وأرخى علينا من ذوائبه سِجْفا
وطاف علينا طائفٌ كلما مشى	رأينا القضيب اللدْنَ قد حمل الحِقفا
من الفاتنات التي لم يُبق حُسنها	هلالَ دجى لم يحكهِ ولا خِشفا
مهفهفةٌ بيضاءُ سودٌ فروعُها	مُورَّدة الخدّين لاتعرفُالخُلفا
يؤكد حي نعتُها وبعطفِها	يدلُ الغصنُ الذي أودِع العِطفا
إذا نفدت صهباؤها بات لحظُها	يديرُ علينا من مُدامته صِرْفا
فطوْرًا بعينيها وطورًا بكأسها	فآونةً لحظًا وآونةً رشفا
فقضيتُها للوصل أنعم ليلةٍ	ولا روعةٌ تُخشى ولا كاشحُ يلفى
إلى أن رأيت الليل صفٌ نجومه	كصاحب جيشٍ بات يرتقب الزّحفا[1]

وهذه الصور تحمل في ثناياها عالمًا خاصًا، ولاسيّما حين اتكأ في تشكيلها على الشعور الوجداني الخفي والخيال المؤلّف، لأنّها تمثّل تجربة إنسانية تتخطى حدود التجربة المباشرة لتنفذ إلى رؤية شعرية خاصة تجسّدت بمشاعره الخاصة.

---

(1) ديوان المقصد الصالح ص38- 39، الخشف: ولد الظبي عند ولادته ومشيه.

فاتكأت الصورة الكلية هنا على ألفاظ الرؤية والبصر التي عمد إلى تكرارها، في إشارة إلى انعكاس أثر العاهة ومحاولة مجاراة المبصرين، حتى أنّ تشبيهاته في وصف جمال المرأة استمدت من ألفاظ البصر والرؤية لتكتمل في ذهن المتلقي.

ولعلّ هذه التجربة تجسّد حلمًا داعب خياله تدفعه رغبة ملحّة في أعماقه لتجسيد هذا الحلم في الواقع، من خلال التقارب بين عالم الحقيقة وما يجسّده من إبداع أضفى عليه لمسة خيالية.

وحاكت بعض صوره بعض الصور القديمة المستمدة من التراث الشعري، ولاسيّما تلك التشبيهات والاستعارات المشتقة من الطبيعة، مما يعني أنّ مغامراته اعتمدت المجاز.

وربما حقق بتلك الصور توافقًا نفسيًا مع عالمه الخارجي بوساطة ذلك التعبير النفسي المستمد علاقته من عاطفة الشاعر، وانفعالاته الداخلية، فاكتسبت قيمتها من وحدة أجزائها، وتكامل بنائها.

وغاص ابن جابر في أعماق عالمه الخاص، بالهيام في السلوك الإنكاري للعاهة، وبدا الجهد العقلي واضحًا، فضلا عن الجهد النفسي، في محاولة إيهام المتلقي بأن مصدر تلك الأشعار عين مبصرة تدرك الجمال، ولاسيّما صورة الممدوح التي غابت عن فن الصرصري، ليغيب معها ذلك الإحساس المصاحب للجهد العقلي، بفعل غياب المؤثرات الداخلية التي قد تولد وتنمو داخل النفس القلقة، لكنّ هدوء نفسه وقناعته، فضلاً عن تحديد وجهة شعره جعلته يغض الطرف والبصيرة عن هذه الصور وتلك التصورات، في حين سعى ابن جابر إلى خلق جوّ حضوري بصري متواصل في ذهن السامع بتكرار بعض الألفاظ والتراكيب، لتأكيد رؤيته في ذهن المتلقي وإنكار عاهته في استحضار تلك الألفاظ بكثافة، كقوله:

ولقد رأيتُ الشمسَ عند طلوعها فظننـتُ وجهـك مـيط عنـه رداء [1]

وما يميّزه كذلك من الصرصري محاولة توظيف تلك الألفاظ توظيفًا مجازيًا في سلوك تعويضي، حين أذكى الحرمـان خيالـه، فغـدت صـور الـدهر، وسـهام الموت ماثلة أمام عينيه، كقوله:

رأيت سهام الموت لا تخطيء الفتـى مسـدّدة منهـا نُصـولٌ وأرعـاظ[2]

ويبدو أنّ فقدان البصر شـكّل هاجسًا لازمـه، فمـا انفـك يحـاول إنكـاره وتعويضه هذا الكم المتراكم من هذه الألفاظ حقيقة أو مجازًا.

وكان لهذا الشعور حضورًا خجـولاً في شـعر الصرصـري، فتجـاوز تلـك القتامة والعتمة التي التحفت بها صور ابن جابر، ليتجاوز الصرصري في التعامل مع مفردات الحياة اليومية، لكنّ الصرصري حاول أن يستمد قـوة البصـيرة مـن فقدان بصره، ليحدد منهجه في الحياة المستمد من تعـاليم الـدين الإسـلامي، ولم يتأثر تقريبًا بمغريات الدنيا والواقع المحيط، لكنّ ابن جابر وعلى الرغم من بـروز الجانب الديني في بعض سلوكياته وأشعاره، ولاسيّما في ديوان نظـم العقـدين في مدح سيّد الكونين، فقـد شـغلته الـدنيا في بعـض ملـذاتها، وتفاعـل مـع بعـض معطياتها تعاملاً جادًا، في صوره الغزلية أو المبالغة في صور المـدح، وهـو بـذلك يعكس رغبات مكبوتة وأمنيات تحاول الاستيقاظ من غفوتها داخل نفسه، برسـم منهج شعري تعويضي، ليظهر أثر ذلك الشعور الخفي في سعيه الجاد لبيان أهمية البصيرة مفتخرًا بها، حين عُميت عند غيره، ليذوق العمى، إذ يقول:

---

(1) ديوان المقصـد الصـالح: ص154، مـيط، رفـع، وينظـر في المعـاني نفسـها ص60، 149، 156.

(2) نظم العقدين ص326، رعظ: الثقب.

أحذر فؤادك أن تعمى بصيرته فهو العمى لاحتجابِ الطرف عن النظر[1]

وكان للضغط النفسي والاجتماعي أثر واضح في وجهة إبداعه، حين حاول أن ينفث ذلك الشعور في الإشارة إلى بصيرته كتعويض نفسي عن فقدان البصر، ولاسيّما في لحظات التأمل والسكينة والاستسلام للقدر، والقناعة المستمدة من تعاليم الدين الإسلامي، ليلمس فيه راحة تبدّد ما رافق النفس من شعور يؤرّقها ويقلق هدوءها، إذ يقول:

ولا بصر يهدي ولكن بصيرتي بحب رسول الله ذاتُ ضياءُ[2]

التأمل والتهجّد

يحمل الشعر أزمة كاتبه، فضلاً عن أزمة الآخرين، وتلك خاصية ربّما يتفق بها الشعراء المكفوفون، حين ينفثون في شعرهم هواجس النفس، وتأملاتها في الحياة، ويخضعون لظرف نفسي خاص.

وكان لمنهج الصرصري في الحياة أثره الواضح في وجهة تأملاته وتهجّداته، حين يعبّر عن شوقه لزيارة الديار الحجازية وساكنيها، ذلك أنّ مسألة الشوق تتعلق بقيمة المكان الفكريّة والدينيّة، ليصب ذلك الشوق وتلك المشاعر والتأملات في شعر وجد فيه مأوى تفرغ فيه نفسه الهائمة ما تحمل من رغبات، وهواجس، وأحلام، ترتوي بها، ليغدو به ذلك الشوق وتلك الأمنيات إلى إرسال التّحايا مع كل ركب يحدو لتلك الديار حقيقة أو خيالاً، إذ يقول:

خذ للحجاز إذا مررت بركبه مني تحية مغرمٍ في حبّه

---

(1) نظم العقدين: ص217، وينظر ديوان المقصد الصالح ص46.

(2) نظم العقدين: ص34.

واسأله هل حيّنا مرابعه الحيا وكسا الربيعُ شعابه من عشبه

واستمل من خير الصبا لأخي الهوى ماصحّ من اسناده عن هضبه

فلينشر ألفاظ النسيم عبارة في رمزها معنى يلذُّ لقلبه

يغريه مسراها بأيام الحمى إذ كان منشأ عُرفها من تربه[1]

وكان وصفه لتلك الأماكن وشوقه لرؤية الرسول (ﷺ) ينمّ عن حس ديني وعاطفة ممتلئة بحب المصطفى(ﷺ)، فضلاً عن غاية لنفس خضعت لضعفها وقلقها، وخوفها، فوجدت في ذلك الهيام الهدوء والاطمئنان، وتميّزت صوره في وصف تلك الديار بمقدمات غزلية حملت شوقه وصبابته وعشقه لتلك الديار.

فللأشياء لا تملك لنفسها حراكًا ما لم يكن لها في الداخل تيقّظ نفسي يخرجها من حالة الجمود إلى حالة تتمتع بالحيوية والتمدد في صور متحركة تنبض بالحياة، لتستوفي الصورة بعديها الحسي والنفسي، لأنّ التجربة النفسية للشاعر وانفعاله بالحدث هي الأرضية الوحيدة التي يمكن أن يقوم عليها عطاء الشعر، فالنص الناضج فنيًا هو الذي يمتلك شاعرية مميزة سواء في الأداء المتمثل في اللغة الشعرية العالية، أم في الدلالة المتجسّدة في الصورة الشعرية، فضلاً عن الترابط المنطقي، والتماسك الفني[2]

وربما كان لضياع القيمة المكانية في نفسه أثر في توهج لهيب ذلك الشوق، وذلك للأحداث الجسام التي خنقت العراق في تلك الحقبة، فأمست الأحلام في زيارة تلك الديار هاجسًا نفسيًا وبديلاً لذلك الوطن الجريح، وأصبحت دموعه

---

(1) الديوان: ص85.

(2) ينظر المدخل إلى نظرية النقد النفسي- زين الدين المختاري ص70، وينظر الكتابة وهاجس التجاوز ص178.

تسحّ، لتحمل بين آناتها هموم عصره، وتتعطّر بالشوق لزيارة تلك الديار الطاهرة، كقوله:

لو وفى مُولعٌ بليّ العِدات ... لم تُخني الدموعُ بين العداة

ناظرٌ بالبكاء أصحى حسيرًا ... وحشًا تنطوي على الحسرات

أتمنى أرض الحجاز ودوني ... حاجزٌ من صوارف النائبات

كلما أهدت النسيم عبيرًا ... مِنْ رُباها أجود بالعبرات[1]

وتنسجم نفسه أحيانًا مع عوامل الطبيعة وتغيّراتها، فيتفاعل مع أجوائها لحظة الهدوء مع واقعها، ليصف خياله تلك المشاهد المستمدة من فعل البوارق، والغوادي.

وعلى الرغم من أنّ ابن جابر الأندلسي يحاول أن يحاكي الشعراء السابقين في حجازيّاتهم إلا أنّ بعض تلك الصور تمثل هيامه بها، حين يتجرّد من ملذات الدنيا متمنيًا الهجرة لتلك الديار، لتبدو عواطفه متّقدة أمام ذلك الأحساس الذي حمل همومه، إذ يقول:

فزر ذلك الحي وأنزل به ... ففيه غدا ميّتُ الحبِّ حيًّا

بكت مُقلتي فيه والسُّحبُ دهرا ... فما امتازت السحبُ عن مُقلتيا

متى أبلغ القصد من قربهم ... وأمسحُ من تربهم مُقلتيا

وأشفي فمي بالتثام الثرى ... فذلك أعذب شيء لديا[2]

لتغدو الصور المرتسمة في لثم ثرى تلك الأماكن قاسمًا مشتركًا شابه به

---

(1) الديوان: ص106، وينظر ص42، 45، 49، 50، 82، 99، 100، 104، 192، 248، 578

(2) نظم العقدين: ص222.

تمنّيات الصرصري، حين تكررت الصورة عندهما في أكثر من موضع معبّرة عن صدق مشاعرهما لتلك الديار الطاهرة في رحلة روحيّة، لتمثل تلك الصور أحلام يقظة عوضًا عن شعور العجز والاستسلام، وتسقط عليه شعورًا بالأمن والطمأنينة، وفي ذلك الشعور انعكاسًا آخر لحسّاسية الشاعر وحسّاسية التعامل معه، ونلمس في تأملات ابن جابر محاولة البحث عن التوافق النفسي مع العالم الخارجي من خلال تجسيد انفعالاته ومكنونات خياله، حاول فيها أن يحاكي الشعراء المبصرين. وبذلك يلمس المتلقي الارتباط بين الموقف والموضوع مجسّدة في عاطفة الشاعر، حين تتمثّل فكرة المعادل الموضوعي في ارتباط العاطفة الملتهبة بالشعور الخفي لذات الشاعر. وتجسّد إبداعه في صدق التجربة، وحرارة الشعور، وقوة الانفعال.

ولم نلمس أثرًا للسخرية في شعرهما، فقد كانا متآلفين مع محيطهما، يتعاملان مع محيطهما الخارجي بواقعية، واستمد شعرهما في وصف المجتمع من الواقع الاجتماعي، ترفّعا عن الهجاء المقذع، ليتجاوزا أثر عاهة العمي في أغلب صورهما، إذ لم يشعرا بالضعف أو الاستهانة لذلك لم تجد العدوانية المزعومة أثرًا في فنهما، حين أشارت بعض الدراسات إلى (أنّ معظم المكفوفين يميلون إلى العدوانية كوسيلة للهرب من البيئة لتعويض النقص الحاصل)[1]، إذ اختفت ملامح السخرية أو الهجاء التي زعم هؤلاء النقاد ملازمتها لشعر العميان، حين اختص الصرصري بالمديح النبوي، ومناجاة الخالق- عزّ وجل- ووصف جيش المسلمين وأثر تهديدات المغول لأرض الإسلام، فضلا عن بعض المدح أو المقدمات الغزلية، فيما توزّع شعر ابن جابر في عدة اتجاهات حين خصص ديوانًا للمديح النبوي، ومناجاة الخالق، والحنين إلى الديار الحجازية، وجاء ديوانه

---

(1) الفكر التربوي في رعاية الطفل الكفيف، د. لطيف بركات أحمد ص285.

المقصد الصالح في مدح الملك الصالح، فضلاً عن ديوانه المجموع حديثًا بعنوان شعر ابن جابر، حين ضمّ فضلا عن الديوان السابق غزل كثير مع بعض التأملات في الحياة ونثر بعض الحكم والأمثال التي وجدت حضورها كذلك في شعر الصرصري، لكنّ ابن جابر كان أكثر تمددًا في التعامل مع فنون الشعر ربّما تأثرًا ببيئة الأندلس أو بيئة الشام وتعدد رحلاته في المدن الإسلامية أو تقليد ما شاع من فنون الشعر العربي، وبذلك فقد خلت دواوينهما من الهجاء والسخرية اللذين عدا من قبل بعض الدارسين سلاحًا بيد الشاعر الكفيف يواجه به المجتمع وتحدياته، والضغط النفسي المتولد من أثر تلك العاهة في نفسه وسلوكه، وتلك مغالطة حاول الدارسون تعميمها حين ارتكزت بحوثهم على نتاج بعض الشعراء العميان الذين عاشوا تحت ظرف اجتماعي ونفسي استثنائي، كبشار بن برد حين عكس شعره بعض عيوب نفسه، ولا يمكن تعميم النظرة المستمدة من شعره أو سلوكه هنا، أو ممن وجّهوا سهام نقدهم لرجالات المجتمع منوّهين لعيوبهم وما اتصفوا به من ميزات تتنافى مع القيم الإسلامية الحنيفة، لاسيّما الشاعر الفيلسوف المعري حين لمس الهوّة الواسعة، والفجوة الكبيرة بينه وبين سلوكيات بعض رجالات السلطة أو الدين وقتئذ، ففسروا هجاءه باتجاه مغاير عما قصد فيه من إصلاح ونقد بنّاء ونظرات تأملية واسعة، فوسم بما لا يليق به من صفات وعيوب هو بريء منها، وتلك نظرة تشاؤمية ألقاها على مجتمعه، فبادله مجتمعه النظرة نفسها ليلصقوا به تلك النظرة من خلال إقحام تلك النظريات لتأييد ما ذهبوا إليه، وتلك المغالطة لم تجد حضورها في نتاج شاعرينا الذي يعكس نفثات النفس والشعور الداخلي، أو في سلوكهم الخارجي، ولم نلمس شعورًا بالنقص حين ادّعت دراسة سابقة إلى أنّ العاهات تثير في نفوس أصحابها شعورًا بالنقص

يدفعهم إلى الثورة على المجتمع، والتمرد عليه، لتبدو مظاهر هذا التمرد في صورة هجاء وسخرية ونقد[1]، فالشاعران ينتميان إلى بيئتين مختلفتين في ظرفهما البيئي والاجتماعي، لكنهما وجدا انسجامهما، وتفاعلا مع تحديات المجتمع- آنذاك- تفاعلا حقيقيًا ينم عن إحساس بآلام مجتمعهما وأوجاعه، وأفراحه، لتنتفي بذلك عمومية أو حقيقة الرأي القائل (لقد أصبحت السخرية عند الشاعر الكفيف من أقوى أسلحته في الدفاع عن نفسه، إذ لم يكن أمامه إلا أن يتّخذ من لسانه أداة للفتك، ووسيلة إلى استشعاره بالقوة، فالشاعر الكفيف يحسب أنّ نظرة المجتمع إليه ليست سوية)[2].

وكذلك لم تتجاوز الفكاهة عندهما حدود المقبول والمعقول، بل ربّما لم نلمس لها أثرًا في أغلب نتاجهم، وفي هذا نفي لما ذهبت إليه بعض الدراسات من أنّ الفكاهة ميزة رافقت الشاعر الأعمى، ووسيلة ينفّس فيها بعض ما يحمله من أعباء بغية استرداد نشاطه وعافيته[3]، وإن كانت تلك وسيلة رافقت بعض الشعراء الآخرين تحت ظرف نفسي وواقع اجتماعي خاص.

لكن على الرغم من ذلك قد يكون الشعور بالخوف أو الحذر عند المكفوفين- أحيانًا- أمرًا طبيعيًا، لأنهم لا يستطيعون أن يروا ما يفعلون مثلما لا يستطيعون أن يروا ما حولهم[4]، لكنّ الشعر عندهم عمل أدبي داخلي ينبع من الذات ويعبّر عن موقفها الفكري والوجداني من الحياة، وملاذًا يحقق فيه الشاعر وجوده.

---

(1) ينظر في الأدب المقارن ص38.

(2) موقف الشعر ص116.

(3) ينظر الفكاهة، د. احمد الحوفي ص36، وينظر شعر المكفوفين في العصر العباسي ص187.

(4) ينظر تكييف الكفيف- تشيفين ص57.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الأحساس بالجمال- تخطيط لنظرية في علم الجمال، جورج سانتيانا، ترجمة محمد مصطفى بدوي، تقديم زكي نجيب محمود، مطبعة مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ط، د.ت.
- الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، دار النهضة، مصر، القاهرة 1979م.
- الألوان نظريًا وعمليًا، د. إبراهيم ملحني، دار القلم العربي، مطبعة الكندي، حلب، ط1، 1983م.
- أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، رسمية موسى السقطي، مطبعة أسعد، بغداد، 1968م.
- الأحلام والجنس- نظرياتها عند فرويد، تأليف جوزيف جاسترو- ترجمة فوزي الشتوي، راجعه أمين مرسي قنديل، إشراف إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم- مصر- د. ط، د. ت.
- الأسس النفسية للإبداع الفني، د، مصطفى سويف دار المعارف ط4، 1981م.
- الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي مقاربة موضوعاتية للخطابات الشعرية لإيليا أبي ماضي وإبراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي، د محمد الهادي بو طارن دار الكتاب الحديث بيروت ط1، 2009.
- بحوث نقدية في شعر الأندلسيين، د. محمد عويد الساير- دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013م-1434م.
- البداية والنهاية- ابن كثير- دار المعارف- بيروت، ومكتبة النصر- الرياض- ط1 1966م.

- بشار بن برد- المازني- طبع ونشر دار إحياء الكتب العربية- عيسى البابي الحلبي وشركاه- مصر. د. ت، د. ط.
- البيان والتبيين- الجاحظ (-255هـ) تحقيق عبد السلام محمد هارون- مكتبة الخانجي- ط4- القاهرة 1975م.
- بين الكتاب والناس- عباس محمود العقاد- مطبعة مصر- القاهرة 1952م.
- تاريخ الأدب العربي- عصر الدول والإمارات (الأندلس) د. شوقي ضيف جامعة حلب 1994م.
- تربية المعوقين في الوطن العربي، د لطيف بركات أحمد- دار المريخ- الرياض، ط1 1981م.
- التصوير الشعري- عدنان حسين قاسم- المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان- ليبيا، ط1، 1980.
- تعليم فاقدي البصر- كينيث أي هانينن- مطبعة العميان أمريكا (ط2) 1979، (بالانكليزية).
- التفسير النفسي للأدب- د. عز الدين إسماعيل- دار المعارف- القاهرة 1979م.
- تكييف الكفيف- هكتور تشيفني وسيدلبريغمان- ترجمة د. محمد عبد المنعم نور- مطبعة البلاغ- القاهرة- 1961م.
- جدلية الخفاء والتجلي- دراسة بنيوية في الشعر- كمال أبو ديب- دار العلم للملايين- بيروت- ط1، 1979.
- جماعة الديوان في النقد- محمد مضايف، مطبعة البعث، قسنطينة- الجزائر، 1984م.
- جمالية اللون في شعر زهير بن أبي سلمى في كتاب (قطوف دانية) مجموعة

بحوث لمجموعة من المؤلفين مهداة الى الدكتور ناصر الدين الأسد- تحرير عبد القادر الرباعي- المؤسسة العربية ط2، 1997م.
- الحالة النفسية للمعوق، د- محمد علي مطر، مصر، د. ط، د. ت.
- الحركة الشعرية في زمن المماليك في حلب الشهباء، د. أحمد فوزي الهيب، مؤسسة الرسالة- بيروت ط1، 1406هـ 1986م.
- الحلة السيرا في مدح خير الورى- لابن جابر الأندلسي- ت780هـ تحقيق علي أبو زيد- عالم الكتب- بيروت ط1 1985م.
- الخيال في مذهب محيي الدين بن العربي-د - محمود قاسم، مطبعة سجل العرب- القاهرة 1969م.
- دراسة في مذاهب نقدية حديثة- نصرت عبد الرحمن- دار جهينة للنشر والتوزيع- عمان، 2011م.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، الإمام عبد القاهر الجرجاني، صحح أصله الشيخ محمد عبده، علّق عليه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1419هـ- 1998م.
- دلالة الصورة في النظرية النقدية، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، د. ت.
- ديوان أبي تمام- شرح الخطيب القزويني، تحقيق محمود عبد عزام، دار المعارف، القاهرة، 1957م.
- ديوان بشار بن برد- شرح حسين حموي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996م.
- ديوان الصبابة- شهاب الدين أحمد المغربي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د.ط، 1984م.
- ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح، لابن جابر الأندلسي، تحقيق د. أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 2008م.

- ذيل مرآة الزمان- اليونيني، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الهند، ط1، 1954م.
- رحلة إلى عالم النور- أشيل روس، ترجمة د. عبد الحميد يونس، مؤسسة فرانكلين، نشر دار المعرفة، القاهرة، 1964م.
- رعاية المكفوفين- توماس ج- كارول، ترجمة وتقديم د. صلاح مخيمر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، نشر عالم الكتب- القاهرة، 1969م.
- رماد الشعر- دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1998م.
- ساعات بين الكتب- عباس محمود العقاد، مكتبة النهضة المصرية- القاهرة، ط4، 1986م.
- سايكلوجية إدراك اللون والشكل- قاسم حسين صالح، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.
- سيكلوجية الطفل الكفيف وتربيته، د. سيد سيد خير الله وصاحبه، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1967م.
- سيكلوجية المرضى وذوي العاهات، د. مختار حمزة، دار المعارف، القاهرة، 1956م.
- شخصية بشار- للنويهي، طبع ونشر مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1951م.
- الشعراء السود، د. عبده بدوي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972م.
- الشعراء العميان- الواقع، الخيال، المعاني، والصورة الفنية، (حتى القرن الثاني عشر الميلادي)، د. نادر مصاروه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008م.

- شعر ابن جابر الأندلسي، صنعه الدكتور أحمد فوزي الهيب، دار سعد الـدين، دمشق، ط1، 2007م.
- الشـعر العربـي في بغـداد مـن سـقوط السـلاجقة حتـى سـقوط بغـداد (547- 656هـ)، عبد الكريم توفيق العبود، دار الحرية بغداد 1976م
- الشـعر العربـي المعاصـر- روائعـه ومـدخل لقراءتـه- الطـاهر أحمـد مكـي، دار المعارف- القاهرة، ط4، 1990م.
- الشـعر العربـي المعاصـر قضـاياه وظـواهره الفنيـة والمعنويـة- د. عـز الـدين إسماعيل- دار العودة ودار الثقافة بيروت، ط2، 1973م
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه- إليزابيث ورد- ترجمة د. إبراهيم محمد الشوشي- بيروت، مطبعة عيناني الجديدة، 1961م.
- شعر المكفوفين في العصر العباسي، د- عدنان عبيد العلي- دار أسـامة للنشـر والتوزيع- عمان- ط1-1992م.
- شمائل الرسول ودلائل نبوته وفضائله وخصائصه- لأبي الفداء إسماعيل بـن كثير- شرح وتحقيق مصطفى عبد الواحد- دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1407هـ- 1987م.
- صـحيح البخـاري- أبـو عبـد الله محمـد بـن إسماعيـل البخـاري، تحقيـق د. مصـطفى ديـب البغـا، دار ابـن كـثير، اليمامـة- بـيروت، ط3، 1407هـ-1987م.
- صحيح مسلم- بشرح الإمام النووي- محيي الدين ابي زكريا يحيى بن شـرف (-676هـ) راجعة خليل الميس- دار بيروت- لبنان ط1، 1407هـ-1987م.
- الصورة البصرية في شعر العميـان- الـدكتور عبـد الله أحمـد الفيفـي، النـادي الأدبي- الرياض- ط1، 1996م.

- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني- منهجًا وتطبيقـًا، د. أحمـد علـي دهمان- طلاس للدراسات والترجمة والنشر- دمشق، ط1 1986.
- الصورة الشعرية- سي دي لويس- ترجمة د. أحمد نصيف الجنـابي وصـاحبه- مؤسسة الخليج للطباعة- نشر الدار الوطنية- بغداد 1982م.
- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبـي نـواس- ساسـين عسـاف، المؤسسـة الجامعية- بيروت- ط1، 1982م.
- الصورة الفنية في التراث النقـدي والبلاغـي د- جـابر عصـفور- دار الثقافـة للطبعة والنشر- القاهرة 1974م
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام د. عبد القادر الرباعي عمان- جامعة اليرمـوك 1980م.
- الصورة في شعر بشار بن برد، د.عبـد الفتـاح نـافع، دار الفكـر- عمـان ط1، 1983.
- الصورة الفنية في النقد الشعري- د. عبد القادر الرباعي- دار العلوم- عمان، 1984م.
- الصورة والبنـاء الشـعري د. محمـد حسـن عبـد الله- دار المعـارف- القـاهرة 1981م.
- علم النفس والأدب، د. سامي الدروبي- دار المعارف- القاهرة، 1971م
- فصول في الشعر، د. أحمد مطلوب- مطبعة المجمـع العلمـي العراقـي، بغـداد، د.ط، 1420، هـ- 1999م.
- الفكاهة في الأدب العربي، د- أحمد الحوفي- القاهرة، 1967م.
- فكرة الجمال- هيجل، ترجمة جـورج طـرابيش، مطبعـة الطليعـة- بـيروت- 1978م.

- الفكر التربوي في رعاية الطفل الكفيف د. لطفي بركات أحمد- مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978م.
- فوات الوفيات- للكتبي- تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد- مطبعة السعادة- نشر مكتبة النهضة- القاهرة، 1951م.
- قبض الريح- إبراهيم عبد القادر المازني، عني بشره الياس أنطوان الياس، المطبعة العصرية- بيروت- د. ط، د. ت.
- قراءة الشعر وبناء الدلالة- د. شفيع السيد، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، د. ط.
- القيم الروحية في الشعر العربي قديمة وحديثة- ثريا عبد الفتاح ملحس- دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر- بيروت د. ط، د.ت.
- الكتابة وهاجس التجاوز- قراءات نقدية- بهاء بن نوار- دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.
- كتاب الصناعتين- لأبي هلال العسكري- تحقيق علي محمد البجاوي وصاحبه، مطبعة عيسى البابي الحلبي- القاهرة 1971م.
- كنوز الذهب في تاريخ حلب- سبط عبد العجمي، تحقيق شعث والبكور، دار القلم العربي- حلب 1996م.
- لسان العرب- ابن منظور، دار الفكر- دار صادر، بيروت.
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي- تلازم التراث والمعاصرة، د. محمد رضا مبارك- دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993م.
- اللغة واللون- د. أحمد مختار عمر- عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997م.
- اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية)، إبراهيم محمد علي- جروس برس- طرابلس- لبنان ط1، 2001م.

- اللون والضوء- بحث جمالي علمي- فارس مزي ظاهر- دار القلم- بيروت ط1، 1979م.
- المدائح النبوية في أدب القرنين السادس والسابع الهجريين- د. ناظم رشيد- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 2002م.
- المدخل إلى نظرية النقد النفسي- سيكلوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجًا- زين الدين المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 1998م.
- مرآة الزمان- ابن الجوزي- مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية- الهند، ط1، 1952م.
- مراجعات في الآداب والفنون- عباس محمود العقاد، دار الكتاب اللبناني- بيروت، ط1، 1978م.
- معجزة التربية عند هيلن كيلر- عبد العزيز عبد المجيد، دار المعارف- القاهرة، د.ت، د.ط.
- مع الشعراء- د. زكي نجيب محمود- دار الشروق- بيروت ط2، 1980م.
- معجم البلدان- لياقوت الحموي (ت 626هـ)، قدم له محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ط، د.ت.
- مقدمة في النقد الأدبي- د. علي جواد الطاهر، منشورات المكتبة العالمية- بغداد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983.
- من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري- مراد عبد الرحمن مبروك- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندرية- مصر ط1، 2002م.
- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي- محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية- بيروت- 1981م.

- النجوم الزاهرة- ابن تغرى بردي- مصور عن طبعة دار الكتب القاهرة د. ط، د.ت.
- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري- حميد سمير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 2005.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي- صلاح فضل- مكتبة الأنجلو المصرية- مطبعة الأمانة، د. ط 1978م.
- نظم العقدين في مدح سيد الكونين- لابن جابر الأندلسي، تحقيق د. أحمد فوزي الهيب- دار سعد الدين- دمشق، ط1، 2005م.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب- للشيخ أحمد بن المقري التلمساني (ت 1041هـ)، تحقيق د. إحسان عباس- دار صادر- بيروت، ط5، 2008م
- النقد الأدبي الحديث- د. محمد غنيمي هلال- دار النهضة- مصر- 1997م.
- نقد الشعر في المنظور النفسي- د. ريكان إبراهيم دار الشؤون الثقافة العامة- بغداد، 1989م.
- نكت الهميان في نكت العميان- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (-764هـ)، علق عليه ووضع حواشيه مصطفى عبد القادر عطا- دار الكتب العلمية- بيروت، ط1، 2007م.
- النوم والتنويم والأحلام- ل. روخلين- ترجمة د. شوقي جلال- المكتبة المصرية العامة للتأليف والنشر- القاهرة 1971م.
- الوافي بالوفيات- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي- تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى- دار إحياء التراث العربي- بيروت، ط1، 2000م.
- الوساطة بين المتني وخصومه- عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي- مطبعة البابي الحلبي د. ت، د.ط.

الرسائل والأطاريح

- توظيف اللون في شعر المكفوفين في العصر العباسي- دراسة تحليلية - دنيا طالب محمد- رسالة ماجستير- الجامعة المستنصرية، كلية التربية- بغداد 2007م.
- ديوان الصرصري- دراسة وتحقيق فراس عبد الرحمن أحمد النجار- رسالة ماجستير- كلية التربية- جامعة الأنبار 1999م.
- اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي- شعر المعلقات أنموذجًا- أمل محمود عبد القادر- رسالة ماجستير- جامعة النجاح- فلسطين 2003م.

الدوريات

- مجلة الأقلام ج11، 1969م، الألوان وأحساس الشاعر الجاهلي بها- نوري حمودي القيسي.
- مجلة العربي ع137.
- مجلة كلية التربية- الجامعة المستنصرية، ع2، 1990م، الأداء باللون في شعر زهير بن أبي سلمى- د. محمود عبد الله الجادر.
- مجلة مجمع اللغة العربية- دمشق، المجلد 8، الجزء2، جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد الشعرية- د. عدنان محمود عبيدات.
- ملحق العدد الخامس من مجلة آداب المستنصرية (دراسات في الهجرة النبوية)، بحث (الصرصري حياته وآثاره)، الدكتور عبد الكريم توفيق العبود- (1400هـ- 1980م).

يظل هاجس الإبداع يلامس التيمات على تنوعها وتعددها، فالدوافع اللاشعورية وحدها لا يمكن أن تنجز فهمًا واعيًا للبيئة، أو الطبيعة البشرية، ولا بد من أن يتفاعل عالم الشخصية الباطني مع الواقع الاجتماعي ليتجاوز بخياله تجربته الذاتية وصولا إلى تقديم تجربة عامة يشترك فيها المتلقي ببصره وبصيرته. إذ تعد الصورة البصرية من أكثر الصور التي توظف عند الشعراء العميان لتشكيل القصيدة، لأنّها ثمرة تفاعل الشكل والمضمون بالإحساس والشعور، وتتفاوت الصورة تبعًا لسعة الخيال حين تتوهج تلك الطاقات الخيالية للقصيدة من خلال العلاقات البنائية للغة الشعرية.

وتأتي هذه الدراسة لتوقد شمعة على جناح تلك العتمة تنفض من خلالها بعض الغبار عن وجهة شعر العميان في محاولة لتجاوز تلك الصفات المزعومة ، وتنفي بعض المغالطات والتعميمات التي أبت الحضور الدائم في شعر العميان... وقد كفل هذا الكتاب إلقاء الضوء على ذلك له.

المؤلف



دار دجلة
ناشرون وموزعون
عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
تلفاكس: 96264647550+ خلوي: 962795265767+
ص ب: 712773 عمان 11171 الأردن
E-mail: dardjlah@yahoo.com
www.dardjlah.com



